

आधुनिक
हिन्दी नाटकों
में



डॉ० ज्ञा० का० गायकवाड

आधुनिक हिन्दी नाटकों में संघर्ष तत्त्व

पूना विश्वविद्यालय की पी एच् डी की उपाधि के लिए स्वीकृत शोध प्रबन्ध

लेखक

डॉ० ज्ञानराज काशीनाथ गायकवाड

अध्यक्ष, हिन्दी विभाग

श्री शिवाजी महाविद्यालय, बार्शी

जिला सोलापुर, महाराष्ट्र

पुस्तक संस्थान
१०९/५० ए नेहरू नगर, कानपुर १७

| | |
|---------|---|
| संस्करण | प्रथम, १९७५ |
| प्रकाशक | पुस्तक संस्थान, १०९/५०ए, नेहरू नगर, कानपुर-२०८०१२ |
| पुस्तक | आधुनिक हिंदी नाटका में संघर्ष तत्त्व |
| लेखक | डा० शांति गायकवाड |
| मुद्रक | जाराधता प्रिंटर्स, ब्रह्मनगर कानपुर |
| मूल्य | पचास रुपये |

Adhunik Hindi Natkon mein Sangharsh tattva

By Dr D K Gaikwad

Price Rs 50 00

परमपूज्य पिताजी
काशीनाथ मसू गायकवाड
और परमपूज्य माताजी
लक्ष्मीबाई काशीनाथ गायकवाड
को

भूमिका

प्रस्तुत प्रबंध का विषय "आधुनिक हिंदी नाटका (सन् १९३४ से १९७० ई०) में सघर्ष तत्त्व" है। मैंने इस विषय को उद्देश्यपूर्वक चुना है। हिंदी के नाट्य विषयक आलोचनात्मक प्रयासों में हिंदी नाटककारों के नाटकों का विवेचन किया गया है। इन प्रयासों में सघर्ष तत्त्व का विवेचन जितनी विपुलता से होना चाहिए था उतनी विपुलता से नहीं हुआ है। अतः इस दिशा में मैंने विनम्र प्रयास करने के लिए प्रस्तुत शोध प्रबंध में 'आधुनिक हिंदी नाटकों में सघर्ष तत्त्व' की सोद्देश्य विवेचना की है।

जयगंवर 'प्रसाद' और उनके बाद के नाटककारों के नाटकों पर दृष्टिपात करने से प्रतीत होता है कि इन नाटकों की महत्ता, मार्मिकता, प्रभावशक्ति, रमणीयता तथा रोचकता का महत्त्वपूर्ण कारण है सघर्ष तत्त्व। अतः मन में जिज्ञासापूर्ण प्रश्न उठना सम्भव है कि हिंदी नाटक के सन्ध्या में सघर्ष तत्त्व की भीमासा क्या न की जाय ? इस प्रश्न के उत्तर के रूप में ही प्रस्तुत शोध प्रबंध का निर्माण हुआ है। हाँ इसमें प्रसादोत्तर हिंदी नाटकों को ही केन्द्र बनाकर सघर्ष तत्त्व की विवेचना की गई है। इसका प्रमुख कारण यह है कि प्रसादोत्तर युग के कई नाटक इसलिए श्रेष्ठ बन पड़े हैं कि उनमें सघर्ष तत्त्व का अत्यधिक महत्त्व का स्थान दिया गया है। साथ ही विवेच्य विषय का सूक्ष्म और गहराई से विवेचन करने की दृष्टि से भी विशिष्ट एवं मयादित कालखण्ड चुनना अभीष्ट प्रतीत हुआ।

विवेचन की सुविधा का ध्यान में रखकर उक्त विषय की विवेचना कुल आठ अध्यायों में की गई है।

पहले अध्याय में 'नाटक और सघर्ष तत्त्व परस्पर अभिन्न सम्बन्ध' की विवेचना की गई है। अध्याय के आरम्भ में निर्दिष्ट

८। आपत्तिरहित नाटकों में मध्यम तत्त्व

किया गया है कि प्राचीन और प्राचीन के मध्यम में साहित्य का जन्म होता है। साहित्य में मध्यम का अर्थ है मध्यम रूप में स्थान होता है। यह साहित्य का एक प्रभावशाली बन जाता है। उमर के साहित्य प्रभावशाली बन जाता है। नाटक के साहित्य का है ही साथ ही साथ अन्य का भी है। उमर के समय में घनिष्ठ सम्बन्ध है। रण मय में घनिष्ठ सम्बन्ध है। नाटक का अर्थ है सामाजिक है। परिणामस्वरूप नाटक के तत्त्वों में मध्यम तत्त्व का अन्विष्ट स्थान है। मध्यम तत्त्व का नाटक के अर्थ है तथा १०। पर विनिष्ठ मनोहारी प्रभाव पड़ता है। इसमें नाटक निम्नलिखित तत्त्व के बिना बन पड़ता है।

मध्यम का प्रकार का होता है—एक वास्तव मध्यम होता है ता दूसरा आन्तरिक मध्यम। परिस्थिति विचार के मध्यम में विभिन्न कारणों से व्यक्ति और निवृत्ति व्यक्ति और प्रकृति व्यक्ति और व्यक्ति व्यक्ति और समुदाय समुदाय और समुदाय का मध्यम छिड़ता है। आन्तरिक मध्यम परिस्थिति विचार के मध्यम में परस्पर विरोध प्रकटित होता है। वास्तव मध्यम में आन्तरिक मध्यम अष्ट होता है। वह व्यक्ति के चरित्र का समीचीन होता है। इस सम्बन्ध में व्यक्ति का मध्यमियों का आन्तरिक मध्यम अष्टम होता है।

मध्यम नाट्यशास्त्र में मध्यम तत्त्व की चर्चा का अभाव-मा है। पाश्चात्य नाट्यशास्त्र में मध्यम तत्त्व की मुख्य तथा व्यापक चर्चा का गर्भ है। इस चर्चा का मूलभूत प्रश्न विचार के अनुनिष्ठ न किया है। तब से अनेक पाश्चात्य मनीषियों ने मध्यम तत्त्व की चर्चा की है और उमर नाटक के प्राण तत्त्व के रूप में स्वीकार किया है। उमर दक्षिण के अन्तर्गत मध्यम के बिना नाटक नहीं हो सकता।

पाश्चात्य नाट्य साहित्य के प्रभाव में आकर हिन्दी नाटक के नाट्य नाट्य नाट्य में तत्त्व के रूप में मध्यम का महत्त्व का स्थान दिया है। इस दृष्टि में प्रसंगान्तर युग के अनेक नाटक मननीय हैं।

दूसरे अध्याय में प्रमाण पूर्व तथा प्रमाणशाली नाटक और मध्यम तत्त्व का अवलोकन किया गया है। इस अध्याय में आरम्भ में भारत-द्वितीय नाट्य नाट्य के नाट्य में मध्यम तत्त्व का अवलोकन किया गया है। तत्पश्चात् भारत-द्वितीय युग के अनेक प्रसंग युग

तथा प्रसाद और प्रसाद के समकालीन नाटककारों के सद्भ में सघर्ष तत्त्व का अवलोकन किया गया है। प्रसाद के नाटकों के सद्भ में बाह्य तथा आंतरिक सघर्ष पर अधिक ध्यान दिया गया है।

तीसरे अध्याय में "प्रसादोत्तर पौराणिक नाटक और सघर्ष तत्त्व" का विवेचन किया गया है। इस अध्याय से प्रसादोत्तर हिन्दी नाटक के सद्भ में सघर्ष तत्त्व का विवेचन आरम्भ होता है। अध्याय के आरम्भ में "पौराणिक" विशेषण के प्रयोग तथा पौराणिक नाटक के निर्माण के उद्देश्य पर प्रकाश डाला गया है। विवेचन की सुविधा की दृष्टि से स्वीकृत वर्गीकरण के अनुसार क्रमशः रामचरिताश्रित, कृष्णचरिताश्रित और अन्य चरिताश्रित पौराणिक नाटकों के सद्भ में सघर्ष तत्त्व का निरूपण किया गया है।

चौथे अध्याय में "प्रसादोत्तर ऐतिहासिक नाटक और सघर्ष तत्त्व" का विवेचन किया गया है। अध्याय के आरम्भ में 'ऐतिहासिक' विशेषण का स्पष्टीकरण दिया गया है। तदुपरान्त स्वीकृत वर्गीकरण के अनुसार क्रमशः प्राचीन युग से सम्बद्ध, मध्य युग से सम्बद्ध और आधुनिक युग से सम्बद्ध ऐतिहासिक नाटकों के सद्भ में सघर्ष तत्त्व का विवेचन किया गया है।

पाचवें अध्याय में "प्रसादोत्तर राजनीतिक नाटक और सघर्ष तत्त्व" का विश्लेषण किया गया है। अध्याय के आरम्भ में ऐतिहासिक नाटक से राजनीतिक नाटक की विभिन्नता का विवेचन किया गया है। तदुपरांत सशस्त्र क्रांति आन्दोलन से सम्बद्ध स्वातन्त्र्य के अहिंसारमक आन्दोलन से सम्बद्ध और स्वातन्त्र्योत्तर राजनीतिक आक्रमण से सम्बद्ध नाटकों के सद्भ में सघर्ष तत्त्व का विवेचन किया गया है।

छठे अध्याय में "प्रसादोत्तर सामाजिक नाटक और सघर्ष तत्त्व" का विवेचन किया गया है। अध्याय के आरम्भ में 'सामाजिक नाटक' शब्द प्रयोग का स्पष्टीकरण दिया गया है। तदनन्तर स्वीकृत वर्गीकरण के अनुसार प्रेम और विवाह से सम्बद्ध, पारिवारिक जीवन से सम्बद्ध, आर्थिक विषमता से सम्बद्ध, जातीय तथा साम्प्रदायिक एकता से सम्बद्ध शासकीय अथवा एव श्रुतियों से सम्बद्ध और इतर विषयों से सम्बद्ध नाटकों के सद्भ में सघर्ष तत्त्व

का विवेचन किया गया है ।

सातवें अध्याय में 'गन निर्देश' के रूप में 'प्रसादोत्तर हिन्दी नाटकों में अन्तर्गत तत्त्वों पर सघन तत्त्व का प्रभाव' का चित्रण किया गया है । इस अध्याय में यह दर्शाया गया है कि कथानक चयन पर कथानक के विकास पर पात्र चयन पर पात्र के चरित्र प्रकाशन पर कथोपकथन की गली पर वातावरण की संज्ञा पर, गली की रोचकता पर तथा उद्देश्य का अभिव्यक्ति पर सघन तत्त्व का क्या प्रभाव पड़ा है ।

आठवाँ अध्याय उपमहार है । इसमें उपर्युक्त अध्यायों के विवेचन के आधार पर निष्कर्ष रूप में निर्र्णय किया गया है कि प्रसादोत्तर हिन्दी नाटकों में सघन तत्त्व का अत्यन्त महत्त्व का स्थान मिला है । इस युग के नाटकों के विभिन्न तत्त्वों तथा गली पर सघन तत्त्व का विचारणीय प्रभाव पड़ा है । इस प्रभाव के कारण प्रसादोत्तर युग के अनेक नाटक अधिक प्रभावी मार्मिक दृश्यग्राही तथा चिन्तनीय बन पड़े हैं । विगणित त्रिंशत् नाटकों में बाह्य सघन की अपेक्षा आन्तरिक सघन का महत्त्वपूर्ण स्थान मिला है, व अत्यधिक प्रभावशाली एवं स्मरणीय बन पड़े हैं । आज के नाटककार का ध्यान व्यक्ति पर, व्यक्ति के अन्तर्मन पर अत्यन्त अधिक है, आन्तरिक सघन पर अधिक बर्तित हुआ है । इस आन्तरिक सघन के सम्पादन के लिए आज के नाटककार मनाविमान की भी सहायता ले रहा है । पञ्चम प्रसादोत्तर युग के नाटक बहुत अधिक प्रभावशाली बन पड़े हैं और बन भी रहा है ।

उक्त अध्यायों में सपहला अध्याय प्राप्त अवज्ञा और हिन्दी समीक्षा ग्रंथों के आधार पर लिखा गया है । इस ग्रन्थ में मराठी नाट्य विषयक समीक्षा ग्रंथों की भी महत्त्वपूर्ण चीजें ली गई हैं । दूसरा अध्याय प्राप्त हिन्दी नाट्यनिहास सम्बन्धी समाप्ता ग्रंथों के आधार पर लिखा गया है । तृतीय अध्याय में प्रसादोत्तर हिन्दी नाटकों में अन्तर्गत सघन तत्त्वों का विवेचन किया गया है । इस दिशा में मराठी यह विभिन्न प्रयोग संभव मौलिक है । क्योंकि नाटकों के सघन तत्त्वों की स्वतन्त्र एवं विस्तार पूर्वक विवेचना इसमें पूर्व महात्मा पाया है । उक्त अध्यायों में जो स्थापनाएँ की गयी हैं वे भी मराठी अपना हैं ।

दूसरा अध्याय लिखित समय डॉ० दण्डराय आन्ना, डॉ० चन्द्र लाल दुबे, डॉ० मामनाथ गुप्त, डॉ० गायानाथ तिवारा डॉ० श्रीपति

शर्मा, डॉ० देदपाल खन्ना, डॉ० विन्वनाथ मिश्र डा० जगन्नाथप्रसाद शर्मा डा० विरीन रस्तोगी और डॉ० भानुदेव शुक्ल इन विद्वानों एवं नाट्यमर्मियों के ग्रन्थों ने बहुत अधिक सहायता पहुँचायी है। मुझे इन विद्वानों का सदैव ऋणी रहने में आनन्द मिलता है।

प्रबंध लेखक को प्रबंध की दृष्टि से अत्यावश्यक एवं अध्ययनीय सामग्री निम्नलिखित ग्रन्थालयों से उपलब्ध हुई है।

- १ ग्रन्थालय, महाराष्ट्र राष्ट्रभाषा समिति, पुणे।
- २ ग्रन्थालय नागरी प्रचारिणी समिति, वाराणसी।
- ३ जयकर ग्रन्थालय पुणे विश्वविद्यालय, पुणे।
- ४ शासकीय ग्रन्थालय, पुणे।

मैं इन ग्रन्थालयों का सदैव ऋणी रहूँगा।

प्रबंध लेखन में निर्देशक ग्रन्थों गुरुवय डॉक्टर प्र. रा. भुपटकर का अमोल मार्ग दर्शन, अपार स्नेह एवं प्रोत्साहन प्राप्त न होता, तो मैं विषय का अधिकाधिक स्पष्ट तथा व्यवस्थित विवचन करके प्रबंध को पूरा करने में असफलता पाता। गुरुवय के प्रति अपना आभार व्यक्त करके मैं उनके अपूर्व ऋण से मुक्त होना नहीं चाहता हूँ। यह ऋण आजीवन बना रहूँ इसलिए मैं आभार व्यक्त करने की औपचारिकता से मुक्त होने में आनन्द का अनुभव कर रहा हूँ।

प्रबंध का पूरा होना में अपनी सहृदयता से सहायता पहुँचाने वाले मायबर दबीसिंह चौहान (भूतपूर्व सदस्य, महाराष्ट्र राज्य छात्रसेवा आयोग), आदरणीय प्राचार्य ना० सि० मुसादे (श्री छत्रपति शिवाजी कालज, उमरगा),

मायबर डॉ० भ० ह० राजूरकर (अध्यक्ष तथा आचार्य, हिन्दी विभाग, मराठवाड़ा विश्वविद्यालय, औरंगाबाद) मरे हितैषी मि० पि० शिंदे, मित्रवर प्रा० यशवंत भिमाले तथा अन्य अनेक सहृदयों के प्रति कृतज्ञता व्यक्त करना मैं अपना कर्तव्य मानता हूँ।

प्रबंध की पूर्णता का ध्येय मरे पूज्य बंधु सो० के० गायकवाड, मरे पिता के अभिन्न मित्र वदनीय उद्धव घोडो शिवसरण, आदरणीय स्वसुर विनायक उद्धव शिवसरण के आशीर्वादों तथा गृहस्थी की गाढा सहृदय स्वीचने वाली मरी प्रिय पत्नी सो० लता की स्नेहलता को भी है।

जब मैं शोध प्रबंध के सिलसिले में काशी में अध्ययन कर रहा था, उस समय डा० बच्चनसिंह ने मरे विचारों का आदर करते

हुए मुझे जो प्रोत्साहन दिया, इस सन्दर्भ में उनका कृतज्ञ रहने में मुझे आनन्द ही मिला ।

प्रस्तुत प्रबंध के प्रकाशन में मुझे सुनही पाटुरंग इगल (ग्रन्थालय श्री गिवाजी महाविद्यालय, बार्नी) और सुहृद महाराज चन्द्र त्रिपाठी का स्मरणीय प्रोत्साहन मिला है । अतः इन दोनों के प्रति धन्यवाद प्रदत्तन में मैं हृष का अनुभव करता हूँ । कागज की भया नक़्तरी के दिना में भी कानपुर की स्थातिप्राप्त प्रकाशन संस्था पुस्तक संस्थान ने प्रस्तुत प्रबंध को गार्घातिगीघ्र सुधार रूप में प्रकाशित करके मुझे जस अहिंदा भाषाभाषी का दृष्टि से बहुत प्रशंसनीय कार्य किया है अतः मैं पुस्तक-संस्थान का चिर श्रेणी हूँ ।

मानराज बागानाथ नायकवाड

विषय-सूची

भूमिका

| | | |
|---------------|--|---------|
| पहला अध्याय | नाटक और सघप तत्त्व परस्पर अभिन्न सम्बन्ध | १७-८० |
| दूसरा अध्याय | प्रगादपूर्व तथा प्रसादकारीन नाटक और सघप तत्त्व | ८१-१०७ |
| तीसरा अध्याय | प्रसादोत्तर पौराणिक नाटक और सघप तत्त्व | १०८-१४५ |
| चौथा अध्याय | प्रसादोत्तर ऐतिहासिक नाटक और सघप तत्त्व | १४६-२३७ |
| पाँचवा अध्याय | प्रगादात्तर राजनीतिक नाटक और सघप तत्त्व | २३८-२६५ |
| छठा अध्याय | प्रसादोत्तर सामाजिक नाटक और सघप तत्त्व | २६६-३६४ |
| सातवा अध्याय | प्रसादोत्तर हिन्दी नाटकों के अन्य तत्त्वा पर सघप तत्त्व का प्रभाव | ३६५-३९१ |
| आठवाँ अध्याय | उपसंहार | ३९२-३९६ |

परिशिष्ट

३९७—४१६

प्रमाण-१ पठित नाटका की सूची

प्रमाण-२ महायुद्ध ग्रन्थों की सूची

(अ) मौलिक द्वितीय ग्रन्थ

(आ) अनुष्ठित द्वितीय ग्रन्थ

(इ) मराठा ग्रन्थ

(ई) अग्रज ग्रन्थ

आधुनिक हिन्दी नाटको
मे
सघर्ष तत्त्व

पहला अध्याय

नाटक और संघर्ष : परस्पर अभिन्न सम्बन्ध

१ संघर्ष ही जीवन है

यह सत्य है कि मनुष्य अपनी अनेक भौतिक विद्यपताओं के कारण अन्य प्राणियों की अपेक्षा श्रेष्ठ प्राणी है। इ ही विद्यपताओं के बल पर मनुष्य आदि प्राणों से प्राप्त की जाने तथा अपने अस्तित्व को बनाये रखने के लिए परिस्थिति से संघर्ष कर रहा है।^१

प्रकृति ने मनुष्य को संवेदनशक्ति, इच्छाशक्ति, विचारशक्ति, कल्पनाशक्ति, क्रमशक्ति और रचनाशक्ति की मूल्यवान् देन दी है। परन्तु मनुष्य का जीवन बड़ा टढ़ा उल्टा हुआ, आपत्तियों से घिरा हुआ विषम परिस्थितियों से भरा हुआ है। इस स्थिति को देखकर लगता है कि प्रकृति मनुष्य को जीवन की कसौटी पर नस रहा है। मानो वह मनुष्य का आदि काल से ललकार रही है— 'देखा, मैं तुम्हें सब कुछ तो नहीं दिया है, परन्तु मुझे जो देना था वह मैं तुम्हें दे दिया है। अब तुम्हारा कर्तव्य है कि तुम्हें जो चाहिए उस पाने के लिए मेरी दा के बल पर संघर्ष करना।' मनुष्य ने प्रकृति की ललकार का स्वाकार किया है और उसी के अनुसार प्राप्त की जाने तथा गुणात्मक (Qualitative) अस्तित्व को बनाय रखने के लिए परिस्थिति से संघर्ष करता आया है और कर भी रहा है।

(अ) अस्तित्व के लिए संघर्ष

अन्य मनोविज्ञान वेत्ताओं ने इस विषय पर सप्रमाण प्रकाश डाला है कि मनुष्य का जीने के लिए परिस्थिति से किस प्रकार का व्यवहार (Behavior) करना पड़ता है। इस व्यवहार में संघर्ष का महत्वपूर्ण स्थान है। इस वस्तुस्थिति को ध्यान में रखकर ही मनोविज्ञानवेत्ता जे० पी० गिल्फोर्ड ने कहा है— संघर्ष में कोई मुक्त नहीं है।^२

1 Every manifestation of life from birth to death is Conflict "

—Lajos Egri—The Arts of Dramatic Writing—(P 132)

Edition 1960

2 'No one escapes conflicts' —P 144

J P Guilford—General Psychology (Edition 1964)

मनुष्य म जात की प्रमल इच्छा हाना है । इस इच्छा का लकर हो मनुष्य अपने जीवन के लिए क्रियाशील बन जाता है । इस तथ्य का उद्घाटन करते हुए मनाविज्ञानवैज्ञानिक ने कहा है—

The will to live', often said to be the great inclusive motive of all living creatures is in human beings not simply the will to stay alive but rather the will to live in an active relation with the environment '.

इस व्यंजित होता है कि जीवन का इच्छा मनुष्य का क्रियाशील (Active) बनाने की है । अतः क्रियाशील मनुष्य उद्देश्यपूर्ण क्रिया (Purposive Action) करने लगता है ।

उद्देश्यपूर्ण क्रिया मनुष्य को सचय प्रवृत्त कर देती है । भूया मनुष्य अनुभव करता है कि यदि उस जातिग गना है तो मूल का मिटाना अत्यावश्यक है । वह यह भी अनुभव करता है कि मग मिटाने के लिए कुछ खान की आव प्रवृत्ता है । इस आवश्यकता से भूय मनुष्य म कुछ पान का इच्छा उत्पन्न होती है । इस इच्छा को लकर मनुष्य सचय विचारन तथा कयना करने लगता है । तत्परात वह बाइ

1 Robert M Woodworth Psychology—P 320
Donald G Marguis (Fifth Edition—1947)

2 Purposive action is the most fundamental category of Psychology, just as the motion of a material particle according to the mechanical principles of Newton's laws of motion has long been the fundamental category of physical science Behavior is always purposive action or a train or sequence of purposive actions '.

William McDougall—An Outline of Psychology—P 51
(Thirteenth Edition 1949)

3 Thus when I am hungry and no food is within reach to imagine food is at the same time to desire it And the food-impulse when it is very strong may dominate our thinking in the form of desire Everything that can make us think of food starts up our desire a fresh and the desire tends to keep us thinking of its object

William McDougall—An Outline of Psychology (Edition 1949)

एक निणय कर लेता है और प्राप्य को पाने के लिये बाय आरम्भ कर देता है । यदि इस बाय में प्रवृत्ति अथवा जीव या जीव समूह के द्वारा बाधा के रूप में प्रतिकूल परिस्थिति का निर्माण किया गया, तो भूखे मनुष्य में असंतोष उत्पन्न होता है । इस असंतोष के कारण भूखा मनुष्य प्राप्य को पाने के हेतु प्रतिबन्ध रूपी परिस्थिति से सघष करता है ।¹ ठीक इसी ढंग से कामातुर मनुष्य भी असंतोष के कारण प्रतिबन्ध रूपी परिस्थिति से सघष करता है । तात्पर्य यह है कि मनुष्य उपलब्ध जीवन से अमतुष्ट होकर अभिलषित जीवन के लिए प्रतिकूल परिस्थिति से सघष करता है । परिणामस्वरूप मनुष्य और प्रतिकूल परिस्थिति में बाह्य सघष छिड़ता है ।

मनुष्य के जीवन में कभी ऐसा क्षण आता है उस समय मनुष्य कोई निणय नहीं कर पाता । एक ही समय क्षुधा और काम में व्याकुल मनुष्य निणय नहीं कर पाता कि क्षुधा पूर्ति को प्राप्ति या दिया जाय अथवा काम पूर्ति को । इससे मनुष्य में आंतरिक सघष छिड़ता है । निणय करने तक मनुष्य में असह्य मानसिक तनाव उत्पन्न होता है ।² इस तनाव से मुक्त होने के लिए मनुष्य अपनी अनिणयात्मक मनस्थिति से सघष करने लगता है और दोनों में से किसी एक को चुनने का निणय कर लेता है ।

उपयुक्त दोनों सघषों का सम्बन्ध मनुष्य द्वारा किये जाने वाले अस्तित्व के लिए सघष (Struggle for Existence) से है । अस्तित्व के लिए सघष के अनुसार मनुष्य अपनी मूलभूत आवश्यकताओं की पूर्ति के लिए प्रतिबन्धों से सघष करता है । यह तो मनुष्य का प्राथमिक (Primary) सघष है ।

(आ) गुणात्मक (मूल्यात्मक) अस्तित्व के लिए सघष

प्राथमिक सघष के पश्चात् मनुष्य अपने गुणात्मक (Qualitative) अस्तित्व के लिए सघष करता है । यह सघष ही मनुष्य का जीवन को दृशिष्ट्यपूर्ण आकार प्रदान करता है । यह सघष ही मनुष्य को वे प्रणियों से श्रेष्ठ बनाता है । जो व्यक्ति गुणात्मक अस्तित्व के लिए जीवनपर्यन्त सघष करता है, उसका जीवन सामान्य जन के लिए आदरणीय पूजनीय और स्मरणीय होता है । उस आदरणीय व्यक्ति के

1 'The urge to struggle arises when a situation prevents the gratification of an urge' (P 114)

J P Guilford-General Psychology (Edition 1964)

2 Ibid (P 141)- Until the matter is decided in one way or the other he lives in a state of heightened tension. Now he wavers in the one direction now in the other. The tension may become so unbearable

मनुष्य म जान का प्रयत्न इच्छा होता है । इस इच्छा का उत्तर ही मनुष्य अपने जीवन के लिए क्रियाशील बन जाता है । इस तथ्य का सम्पादन करते हुए मनाविज्ञानवेत्ताओं ने कहा है—

The will to live often said to be the great inclusive motive of all living creatures is in human beings not simply the will to stay alive but rather the will to live in an active relation with the environment¹

इससे व्यक्तित्व होता है कि जीवन का इच्छा मनुष्य का क्रियाशील (Active) बनाने का है । इन क्रियाशील मनुष्य उद्देश्यपूर्ण क्रिया (Purposive Action) करने लगता है ।

उद्देश्यपूर्ण क्रिया मनुष्य का मूल प्रवृत्ति है । मनुष्य मनुष्य अनुभव करता है कि यदि उस जीवन शक्ति में ना मूल का मिश्रण आवश्यक है । वह यह भी अनुभव करता है कि मूल मिश्रण के लिए कुछ ज्ञान का आवश्यकता है । इस आवश्यकता से मूल मनुष्य मनुष्य के लक्ष्य के लिए उत्पन्न होती है । इस इच्छा का उत्तर मनुष्य जीवन विचारन तथा करने करने लगता है ।² न्यायशास्त्र यह कह

- 1 Robert S Woodworth Psychology—P 320
Donald G Margas (Fifth Edition—1947)
- 2 Purposive action is the most fundamental category of Psychology just as the motion of a material particle according to the mechanical principles of Newton's laws of motion has long been the fundamental category of physical science Behavior is always purposive action or a train or sequence of purposive actions
William McDougall—An Outline of Psychology—P 51
(Thirteenth Edition 1949)
- 3 Thus when I am hungry and no food is within reach to imagine food is at the same time to desire it And the food-impulse when it is very strong may dominate our thinking in the form of desire Everything that can make us think of food starts up our desire a flash and the desire tends to keep us thinking of its object
William McDougall—An Outline of Psychology (Edition 1949)
P 312

एक निणय कर लेता है और प्राप्य को पाने के लिये काय आरम्भ कर देता है । यदि इस काय में प्रवृत्ति अथवा जीव या जीव समूह के द्वारा बाधा के रूप में प्रतिकूल परिस्थिति का निर्माण किया गया, तो भूखे मनुष्य में असंतोष उत्पन्न होता है । इस असंतोष के कारण भूखा मनुष्य प्राप्य को पाने के हेतु प्रतिबन्ध रूपी परिस्थिति से सघष करता है ।¹ ठीक इसी ढंग से कामातुर मनुष्य भी असंतोष के कारण प्रतिबन्ध रूपी परिस्थिति से सघष करता है । तात्पर्य यह है कि मनुष्य उपलब्ध जीवन से असंतुष्ट होकर अभिर्गमित जीवन के लिए प्रतिकूल परिस्थिति से सघष करता है । परिणामस्वरूप मनुष्य और प्रतिकूल परिस्थिति में बाह्य सघष छिड़ता है ।

मनुष्य के जीवन में कभी ऐसा क्षण आता है उस समय मनुष्य कोई निणय नहीं कर पाता । एक ही समय लूधा और काम से याकुल मनुष्य निणय नहीं कर पाता कि क्षुधा पूर्ति को प्राप्ति दिया जाय अथवा काम पूर्ति को । इससे मनुष्य में आन्तरिक सघष छिड़ता है । निणय करने तक मनुष्य में असह्य मानसिक तनाव उत्पन्न होता है ।² इस तनाव से मुक्त होने के लिए मनुष्य अपनी अनिणयात्मक मन स्थिति से सघष करने लगता है और दोनों में से किसी एक को चुनने का निणय कर लेता है ।

उपयुक्त दोनों सघषों का सम्बन्ध मनुष्य द्वारा किये जाने वाले अस्तित्व के लिए सघष (Struggle for Existence) से है । अस्तित्व के लिए सघष के अनुसार मनुष्य अपनी मूलभूत आवश्यकताओं की पूर्ति के लिए प्रतिबन्धों से सघष करता है । यह ही मनुष्य का प्राथमिक (Primary) सघष है ।

(आ) गुणात्मक (मूल्यात्मक) अस्तित्व के लिए सघष

प्राथमिक सघष के पश्चात् मनुष्य अपने गुणात्मक (Qualitative) अस्तित्व के लिए सघष करता है । यह सघष ही मनुष्य के जीवन को वसिष्ठ्यपूर्ण आकार प्रदान करता है । यह सघष ही मनुष्य को अत्यप्रणिया से थक बनाता है । जो व्यक्ति गुणात्मक अस्तित्व के लिए जीवनपर्यन्त सघष करता है उसका जीवन सामान्य जन के लिए आदरणीय, पूजनीय और स्मरणीय होता है । उस जानरणीय व्यक्ति के

1 'The urge to struggle arises when a situation prevents the gratification of an urge (P 114)

J P Guilford-General Psychology (Edition 1964)

2 Ibid (P 141)—'Until the matter is decided in one way or the other he lives in a state of heightened tension Now he wavers in the one direction now in the other The tension may be one so unbearable '

मनुष्य में ज्ञान का प्रयत्न दृष्टा होता है। इस दृष्टा का उद्देश्य है मनुष्य अपने जीवन के लिए क्रियाशील बन जाता है। इस तत्त्व का उद्घाटन करते हुए महाविमानवत्ताया न कहा है—

The will to live often said to be the great inclusive motive of all living creatures is in human beings not simply the will to stay alive but rather the will to live in an active relation with the environment¹

इसमें व्यक्त होता है कि जीवन की दृष्टा मनुष्य का क्रियाशील (Active) बनना है। अतः क्रियाशील मनुष्य उद्देश्यपूर्ण क्रिया (Purposive Action) करने लगता है।²

उद्देश्यपूर्ण क्रिया मनुष्य का मनुष्य प्रमाण बन जाती है। मनुष्य मनुष्य अनुभव करता है कि यदि उस व्यक्ति को ज्ञान के द्वारा मनुष्य का मित्राना आवश्यक है। वह यह भी अनुभव करता है कि मनुष्य मित्रान के लिए कुछ ज्ञान का आवश्यकता है। इस आवश्यकता से मनुष्य मनुष्य मनुष्य के दृष्टा उत्पन्न होता है। इस दृष्टा का उद्देश्य मनुष्य साधन विचारन तथा बनना करने लगता है।³ तदुपरांत वह कह

1 Robert S. Woodworth Psychology—P 320
Donald G. Margus (Fifth Edition—1947)

2 Purposive action is the most fundamental category of Psychology just as the motion of a material particle according to the mechanical principles of Newton's laws of motion has long been the fundamental category of physical science. Behavior is always purposive action or a train or sequence of purposive actions

William McDougall—An Outline of Psychology—P 11
(Thirteenth Edition 1949)

3 Thus when I am hungry and no food is within reach to imagine food is at the same time to desire it. And the food-impulse when it is very strong may dominate our thinking in the form of desire. Everything that can make us think of food starts up our desire a fresh and the desire tends to keep us thinking of its object

William McDougall—An Outline of Psychology (Edition 1949)

एक नियम कर लेता है और प्राप्य को पाने के लिये काय आरम्भ कर देता है । यदि इस काय में प्रवृत्ति अथवा जीव या जीव समूह के द्वारा बाधा के रूप में प्रतिकूल परिस्थिति का निर्माण किया गया तो भूमे मनुष्य में असंतोष उत्पन्न होता है । इस असंतोष के कारण भूखा मनुष्य प्राप्य को पाने के हेतु प्रतिबन्ध रूपी परिस्थिति से सघष करता है ।¹ ठीक इसी ढंग से कामातुर मनुष्य भी असंतोष के कारण प्रतिबन्ध रूपी परिस्थिति से सघष करता है । तात्पर्य यह है कि मनुष्य उपलब्ध जीवन से असंतुष्ट होकर अभिलषित जीवन के लिए प्रतिकूल परिस्थिति से सघष करता है । परिणामस्वरूप मनुष्य और प्रतिकूल परिस्थिति में बाध्य सघष छिड़ता है ।

मनुष्य के जीवन में कभी ऐसा क्षण आता है उस समय मनुष्य कोई नियम नहीं कर पाता । एक ही समय क्षुधा और काम में व्याकुल मनुष्य नियम नहीं कर पाता कि क्षुधा पूर्ति को प्राधान्य दिया जाय अथवा काम पूर्ति को । इससे मनुष्य में आंतरिक सघष छिड़ता है । नियम करने तक मनुष्य में अस्वस्थ मानसिक तनाव उत्पन्न होता है ।² इस तनाव से मुक्त होने के लिए मनुष्य अपनी अनिर्णयतात्मक मनस्थिति से सघष करने लगता है और दोनों में से किसी एक को चुनने का नियम कर लेता है ।

उपरोक्त दोनों सघषों का सम्बन्ध मनुष्य द्वारा नियम वाले अस्तित्व के लिए सघष (Struggle for Existence) से है । अस्तित्व के लिए सघष के अनुसार मनुष्य अपनी मूलभूत आवश्यकताओं की पूर्ति के लिए प्रतिबन्धों से सघष करता है । यह तो मनुष्य का प्राथमिक (Primary) सघष है ।

(आ) गुणात्मक (मूल्यात्मक) अस्तित्व के लिए सघष

प्राथमिक सघष के पश्चात् मनुष्य अपने गुणात्मक (Qualitative) अस्तित्व के लिए सघष करता है । यह सघष ही मनुष्य के जीवन का दृष्टिपूर्व आकार प्रदान करता है । यह सघष ही मनुष्य को अर्थ प्राप्ति से श्रद्धा बनाता है । जो व्यक्ति गुणात्मक अस्तित्व के लिए जीवनपर्यन्त सघष करता है उसका जीवन सामान्य जन के लिए आदरणीय पूजनीय और स्मरणीय होता है । उस आदरणीय व्यक्ति के

1 'The urge to struggle arises when a situation prevents the gratification of an urge' (P 114)

J P Guilford-General Psychology (Edition 1964)

2 Ibid (P 141)- Until the matter is decided in one way or the other he lives in a state of heightened tension Now he wavers in the one direction now in the other The tension may be come so unbearable '

स्मरण में सामान्य जन-संताप घोरतः और गुणात्मक अस्ति-व-व-लिप्त मध्यम वर्ग रहने का प्रेरणा पाता है ।

प्रस्तुत मध्यम का मध्यम मनुष्य के समाज-जीवन में नीति-नियमों में तथैव व्यक्तित्व-चरित्र-संस्कारों में साधनात्मक विचारों में भाव-मनो-और-सौन्दर्याभिरुचि में है । इस मध्यम के मध्यम मनुष्य का आचरण-वर्णित्यपूर्ण होता है । इस मध्यम का ध्यान में रखकर ही प्रसिद्ध मनो-विज्ञान-महामूर्ख न, मनुष्य का पशु-गर्भ मूलवर्तिका (Instincts) का विस्तारपूर्वक विवर्णन करने के पश्चात् अन्त में स्वीकार किया कि मनुष्य का उच्च स्तर का आचरण और मध्यम उसकी गर्भ-भिरुचि के अनुकूल पाता है । मनुष्य-वस्तु है—

Conduct of the higher level that is striving regulated in the choice of goals and means by the desire to realize an ideal of character and conduct a desire which itself springs from an instinctive disposition whose impulse is turned to higher uses by the subtle influence of organized society embodying a moral tradition¹

इसमें ध्वनि-होता है कि मनुष्य का मन-उत्तर उच्चस्तर के आचरण और मध्यम में है । इस कारण से ही मनुष्य-वस्तु अपनी ही मूल-का-नया-अपि-अपनी-ही-मूल-का-भी-विचार-करता है । स्वयं-भूत-रक्षक-विभी-भूत-का-गिराता है । इसमें वह सात्त्विक-सत्ता-का-अनुभव-करता है । यह-सत्ता-व-व-पर-वह-अपनी-शुभा-स-मध्यम-करता है ।

मनुष्य-काम-पति-का-प्रत्यक्ष-स-मा-मध्यम-करता है और-विशिष्ट-मा-य-ता-का-भग-न-कर-काम-पूर्ति-कर-रता है । यह-उमर-मनुष्य-उ-गुरु-गिर-रहता है ।

त्रिम-मध्यम-मनुष्य-गुरु-और-गुरु-प्रतिष्ठा-व-मध्यम-गुरु-प्रवृत्ति-का-प्राधान्य-दत्ता है तब-उमर-मनुष्य-व-का-उद्घाटन-पाता है । इस-स्थिति-में-मनुष्य-अपने-में-उत्त-प्रतिष्ठा-भाव-पर-नियंत्रण-पाता-और-पशु-में-भा-प्रम-उमर-में-मध्यम-पाता है । इसमें-मनुष्य-स्वभाव-का-गर्भ-भिरुचि-लपित-पाता है ।

अपनी-सद्भिरुचि-और-सौ-व्यभिचि-व-कारण-ही-मनुष्य-पशु-गर्भ-प्रवृत्ति-न-करता । यही-तब-कि-मन-उत्तर-मा-मध्यम-आ-मध्यम-आ-का-पति-मा-मुक्त-अन्तर-आ-गया है । वह-अपनी-सद्भिरुचि-और-सौ-व्यभिचि-व-जन-मध्यम-अप-का-

1 William McDougall—An Outline of Psychology—P 449

(Thirteenth Edition—1949)

विभिन्न ढंगों से पका कर ग्रहण करता है। मीठा और स्वच्छ पानी पीता है और काम वासना का शमन मयादा और समय से करता है। मनुष्य का वस्त्र पहनना भी उसकी सदभिरुचि का ही लक्षण है। वह अपनी सदभिरुचि के अनुसार परिस्थिति को भी नया एवं काम्यरूप प्रदान करने के लिए सघप करता है। इस सघप में ही सत्कृति और सम्यक्ता का निमाण हो गया है। स्पष्ट है कि मनुष्य के गुणात्मक अस्तित्व को बनाय रखने के लिए मनुष्य के जीवन में बाह्य तथा आंतरिक सघप का अत्यन्त महत्वपूर्ण स्थान है। इस पर ही मनुष्य का मनुष्यत्व और समाज जीवन का महत्त्व अवलम्बित है।

उपयुक्त विवेचन से निर्देष्ट होता है कि प्राप्त से मनुष्य का सतोष नहीं होना। मनुष्य जब अनुभव करता है कि प्राप्त अपनी सदभिरुचि और सौंदर्याभिरुचि से अनुकूल नहीं है। इस अनुभूति के उपरान्त मनुष्य में अपनी सदभिरुचि और सौंदर्याभिरुचि के अनुकूल प्राप्य को पाने की इच्छाएँ उत्पन्न होती हैं। इन इच्छाओं का लेकर मनुष्य नवनिर्माण के लिए प्रतिकूल परिस्थिति से सघप छेड़ता है। यह सघप नवनिर्माण को विभिन्न कलाओं तथा साहित्य को जन्म देता है। इससे स्पष्ट होता है कि प्राप्त और प्राप्य के सघप में साहित्य का जन्म होता है।

२ साहित्य का जन्म प्राप्त और प्राप्य के सघर्ष में

मनुष्य अपनी सदभिरुचि के अनुसार सतोष पाने के हेतु साहित्य का सज्जन करता है। अतः साहित्य एक ऐसी सृष्टि है जिसमें कल्पना के सहयोग से उन प्राप्य और काम्य रूपों का साकार किया जाता है, जिन्हें पान की अनेक इच्छाएँ मनुष्य में होती हैं। इस बात का निर्देष्ट करने के उद्देश्य से ही आचार्य नन्दलाल बाग्यपयी ने लिखा होगा—‘साहित्य में मनुष्य का जीवन ही नहीं जीवन की वे कामनाएँ, जो अनन्त जीवन में भी पूरी नही हो सकती, निहित रहती हैं। जीवन यदि मनुष्यता की अभि यक्ति है तो साहित्य में उस अभि यक्ति का आभा उत्कृष्ट भी सम्मिलित है। जीवा यदि सम्पूर्णता से रहित है तो साहित्य उससे सहित है, तभी तो उसका नाम साहित्य है तभी तो साहित्य जीवन से अधिक रसवान और परिपूर्ण है तथा जीवन का नियामक और भागद्वष्टा भी रहता आया है।’ इस सन्दर्भ में डॉ० प्र० रा० मुपटकर का कथन मननीय है। साहित्य के जन्म को प्राप्त और प्राप्य के सघर्ष में स्वीकार करते हुए वे लिखते हैं—‘वाक्य प्राप्त और प्राप्य के सघर्ष में जन्म लेता है। प्राप्त से मनुष्य को सतोष नही होता। अतः प्राप्य या काम्य की कान्क्षा उसके मन में जन्म लेती है। मनुष्य प्राप्य को कल्पना करन लगता और कल्पना प्रवृत्ति से

परे अपने मतार का मजन करती है। वह बड़ी प्रमत्तता में उन् जोड़ देता है जिन्हें प्रकृति न तोह रख है अथवा उह विच्छिन्न कर सकती है जिह प्रकृति न अभिन्न बना रखा है।^१ इस सारगर्भ कथन का विष्मयण करत हुए हम स्वीकार करत हैं—

(१) प्राण से अमनुष्य मनुष्य के मन में प्राण्य को पान की इच्छा जन्म गती है।
(२) तब मनुष्य प्राण्य की कल्पना करत ग्यता है। (३) वह पना प्राण्य का पान के लिये मजन प्रक्रिया का आरम्भ करती है। (४) सजन प्रक्रिया के समय कल्पना बाछनीय को प्राण्य के साथ जोड़ती है और अवाञ्छनीय को प्राण्य से अलग कर देती है। अतान् कल्पना के बत पर मनुष्य मर्यादा मन जाता है। (५) इस प्रकार साहित्य का जन्म प्राप्त और प्राण्य के मध्य में होता है।^२

(६) साहित्य मानवता की म्यायी निधि

यह भी मनुष्य की एक मन्त्रबलूण विगपता है कि वह जन्म अपने लिए जाता है वसे दूसरे के लिए भी जीता है। अकल जाना उतन लिए दूसरे हा जाता है। मनुष्य दूसरे के लिये जान में भी मनाय पाता है। इस प्रवृत्ति के कारण मनुष्य समाज का निर्माण करता है और अपने माय समाज का भी ध्यान रखता है। इस विगपता से यह दुष्प्रतिपत्ति होता है कि मनुष्य की सम्मिश्रित साहित्य में हिनकारी भावा का समोजन करता है। अत मनुष्य मानवहिन में निरत होकर साहित्य का सजन करता है। इस कारण से ही साहित्य समाज की अष्टनम मस्कृति का धानक है—

१ डा० प्र० रा० भुवटकर—हिन्दी और मराठी के ऐतिहासिक नाटक तुलनात्मक विश्लेषण (पृ० २६-२७) प्र० सं० सन १९७०

२ (अ) साहित्य ममज्ञ हृत्मान न भी साहित्य के जन्म के मूल कारणों का उल्लेख करत हुए एक कारण बताया है—

— Our interest in the world of reality in which we live and in the world of imagination which we conjure in to existence

—William Henry Hudson—An Introduction to the study of Literature P 11-12 (Second Edition 1917)

(आ) वस्तुतः यह तो मनुष्य की मौलिक विगपता है। इस विगपता पर प्रकाश डालत हुए ज० पा० गिल्फोर्ड कहत हैं—

The individual is affected by the world around him, and in turn he can obtain what he needs from it or can protect himself from it or can change it more to his liking

J E Guilford—General Psychology—p 20 (Edition 1964)

मानवता की स्थायी निधि है ।”

इस वास्तविकता को ध्यान में रखकर ही साहित्य मन्त्र विलियम हडसन ने भी कहा है ।

‘Literature is a vital record of what men have seen in life, what they have experienced of it, what they have thought and felt about those aspects of it which have the most immediate and enduring interest for all of us. It is thus, fundamentally an expression of life through the medium of language’

इससे सूचित होता है कि (१) मनुष्य जीवन में साहित्य का स्थान अत्यन्त महत्त्व का है और (२) भाषा उसका माध्यम है ।

(ई) माध्यम भाषा

मनुष्य अपनी संवेदन शक्ति से जो कुछ अनुभव करता है, उस अनुभव तथा उससे सम्बंधित प्रभाव, भाव, विचार, कल्पना आदि को दूसरा पर प्रकट करने की उत्कण्ठ इच्छा करता है । बिना प्रकट किए उससे रहा ही नहीं जाता । तब वह इनकी अभिव्यक्ति अपनी वाणी तथा अपनी चप्टाया और क्रियाओं के द्वारा करता है । वस्तुतः अपनी अनुभूति तथा उससे सम्बंधित भावों, विचारों आदि को अभिव्यक्त करना अर्थात् दूसरा पर प्रकट करना मनुष्य का स्वभावगत ही है । दुष्मन्हे बच्चे का रोना भी अपनी अनुभूति, अपनी इच्छा दूसरे पर प्रकट करना ही होता है । बचपन से ही मनुष्य अभिव्यक्ति के द्वारा अपने अनुभवों, भावों, विचारों आदि का आदान प्रदान करता है । इस आदान प्रदान के दो मूलभूत साधन हैं—(१) वाणी और (२) मनुष्य का चप्टाया एवं क्रियाएँ । मनुष्य की वाणी भाषा का रूप धारण करती है और अनुभवों भावों विचारों आदि के परस्पर विनिमय का सबसे मूलभूत साधन बन जाती है ।

मानव समाज में भाषा का महत्त्व कितना है इसका प्रतिपादन करते हुए लिस्नोकर काटवल लिखते हैं—‘मनुष्य ने प्रकृति से सम्मिलित सघर्ष करने के क्रम में जो साधन विकसित किए हैं उनमें भाषा सबसे लचीला साधन है । भाषा मानवीय साहचर्य का उपयोगी उपकरण है । यही कारण है कि सत्य के सम्बन्ध में भाषा के माध्यम के अतिरिक्त और किसी साधन पर हम कुछ सोच भी नहीं सकते—सत्य की

१ न २० लारे बात्रपेयी—आधुनिक साहित्य—(पृ० ४५८) द्वि० सं० सन १९५६ ई०

२ William Henry Hudson—An Introduction to the study of Literature P 11 (Second Edition 1917)

उपलब्ध सामाजिक साहचर्य पर इतनी आश्रित है।^१ यह सच है कि मनुष्य न प्रकृति से सघष करने हुये भाषा के रूप में इनका उपयोग साधन पाया है कि उसका कुछ ही शक्त के प्रयोग द्वारा मनुष्य बहुत-अधिक विचार विनिमय और भावों का आदान प्रदान कर सकता है।

भाषा सुसम्भार और पाण्डित्य प्रवृत्तियों का नियन्त्रण करने का भी एक उत्तम साधन है। इस तथ्य का निर्देश करने के लिये मनाबगानिक एन्० एल्० मन कहते हैं— आदिम मनुष्य ने भाषा का आविष्कार किया। अपने ऊपर घटित होन वाली वस्तुओं और विषयों का उसने ज्ञान दिया। अब उस स्वयं अपने सघषाधीन करने का साधन सुलभ हो गया। यदि उसका अहितकर परिणाम वाला कुछ हो जाता था तो वह अपने ही गलती से कि उस भविष्य में ऐसा नहीं करना चाहिए। जब उसके कार्यों का परिणाम अच्छा निकलता तो भविष्य में उनका यानि स्वयं अपने को मिलान तथा अपना अनुभूति का अपने साधनों या वस्तुओं में समर्थ हो जाता। लिखने के आविष्कार के बाद ज्ञान का संचयन प्रत्यक्ष सम्पर्क के बिना तथा भावी पीढ़ियों के लिये भाषा सुलभ हो गया। विचार विनिमय के इस प्रकार के साधनों के द्वारा ही परम्परा मनुष्य की पाण्डित्य प्रवृत्तियों का नियन्त्रण करने में समर्थ हो सका।^१ स्पष्ट है कि मनुष्य जीवन में भाषा कितनी महत्वपूर्ण है।

भाषा ही मानव का सर्वोत्तम साधन है। इस वास्तविकता को ध्यान में रखकर इस प्रकार करना समाधान प्रतीत होता है कि साहित्य 'वाणी और मानव भावना का साकार धर्म है।'^२ इसलिए ही कला मनुष्य ने साहित्य को श्रद्धा के रूप में स्वीकार किया है। इस प्रकार मानव-जीवन में भाषा और मानव का स्थान अत्यन्त महत्व का है।

- 1 'Language is the most flexible instrument man has evolved in his associated struggle with Nature Language is the essential tool of human association It is for this reason that one can hardly think of truth except as a statement in language so much is truth the product of association'

—Christopher Caudwell—Illusion and Reality P 139

(Edition 1966)

- 2 १. L Munn—psychology

मनुष्य-आत्मसाक्षात्कार-मनाविज्ञान पृ० १०५ (प्रथम हिन्दी म० जून १९६१)

- ३ नन्ददुलार बाबूबाबा—आधुनिक मानव (पृ० ४५८) द्वि० सं० सन १९५६ ई०

३ सघर्ष साहित्य का एक महत्त्वपूर्ण तत्त्व

वास्तव में साहित्य सबसेबेह है, उसका मानव जीवन से अत्यन्त गहरा सम्बन्ध और अविलिप्त सम्बन्ध है।

जीवनानुभूति की आधारभूमि पर जिस साहित्य सृष्टि का निर्माण होता है वह जाका को प्रभावित करती रहती है। वस्तुतः जीवन और साहित्य परस्पर प्रभावित करते रहते हैं। जीवन से प्रभावित होकर विशिष्ट साहित्य का सृजन होता है, तो साहित्य में प्रभावित जीवन को एक विशिष्ट निशा मिल जाती है। अतः जीवन और साहित्य अन्तर्निष्ठ या प्रभावित हैं।

साहित्य में पात्र और उससे सम्बन्धित कथानक के रूप में मानव और उसके जीवन को महत्त्व का स्थान मिल जाता है। वस्तुतः मानव और उसके जीवन को केन्द्र बनाकर साहित्य सृष्टि का निर्माण होता है। फलतः साहित्य में मानव और जीवन सम्बन्धी सघर्ष को महत्त्वपूर्ण स्थान मिल जाता है।

साहित्य सृजन की प्रक्रिया का सम्बन्ध जिस प्रकार साहित्यकार की जीवनानुभूति से होता है उसी प्रकार उसकी नवनिर्माणशक्ति प्रतिभा कल्पनाशक्ति से भी होता है। अतः साहित्यकार साहित्य के रूप में एक ऐसी सृष्टि का निर्माण करता है जिसमें मानव प्राण्य को पान के हेतु प्रतिकूलता में सघर्ष कर रहा है।

वास्तव में सघर्ष साहित्य का एक महत्त्वपूर्ण तत्त्व है।¹ विशेषतः प्रबंधकाव्य उदात्त नाटक आदि कथा साहित्य में सघर्ष का महत्त्वपूर्ण स्थान है। सघर्ष से युक्त साहित्य जीवत, स्वाभाविक, मार्मिक, मनोमत्त, प्रेरणीय प्रेरणादायक और रुचिकर होता है। अतः साहित्यकार साहित्य में उन पात्रों का स्थान देना पसंद करता है जो प्राप्त के लिए प्रतिकूलता में सघर्ष कर रहे हैं। इस दृष्टि से साहित्य समाज का अंगुष्ठाक्षर है।

४ सघर्ष नाटक का अनिवार्य तत्त्व

(F) रंगमंच से घनिष्ठ सम्बन्ध

साहित्य की अन्य विधाओं का अपेक्षा नाटक का समाज जीवन से अत्यधिक प्रत्यक्ष सम्बन्ध है। क्योंकि वह 'दर्शकाय' है। नाटक में काव्यत्व और दृश्यत्व का समन्वय होता है। साहित्य की अन्य विधाओं का ज्ञानार्जन अंकुर तथा एकान्त में पढ़ने द्वारा ले सकते हैं। लेकिन नाटक की यह निराली विशेषता है कि उसका आस्वाद दो प्रकार से ले सकते हैं। अकेले तथा एकान्त में पढ़ने हुए और जिस समय नाटक अभिनयों

1 'Conflict is the heartbeat of all writing' - (P 178) - Lajos Egri - The Art of dramatic writing - Edition - 1960

उपलब्ध सामाजिक साहचर्य पर इतना आश्रित है।^१ यह सच है कि मनुष्य ने प्रकृति से सघन करने हुए भाषा के रूप में इतना उपयुक्त साधन पाया है कि उसका कुछ ही शब्दों के प्रयोग द्वारा मनुष्य बहुत-अधिक विचार विनिमय और भावों का आदान प्रदान कर सकता है।

भाषा मुसम्भार और पागविक प्रवृत्तियों का नियन्त्रण करने का भी एक उत्तम साधन है। इस तथ्य का निर्देश करने के हेतु मनोवैज्ञानिक एन्० एल्० मन बहुत हैं—‘आदिम मनुष्य ने भाषा का आविष्कार किया। अपने ऊपर घटित होने वाली वस्तुओं और विषयों का उसने “न” किया। अब उस स्वयं अपने स बातचीत करने का साधन सुलभ हो गया। यदि उसका कभी अहितकर परिणाम वाला कुछ हो जाता था तो वह अपने ही न कह लेता। वह उस भविष्य में ऐसा नहीं करना चाहिए। जब उसके कार्यों का परिणाम अच्छा निकलता तो भविष्य में उनका यान् स्वयं अपने को दिलान तथा अपनी अनुभूति का अपने साथियों का चेतन में समर्थ हो जाता। लिखने के आविष्कार ने न केवल ज्ञान का संप्रसारण प्रत्यक्ष सम्पर्क के बिना तथा भावी पीढ़ियों के लिये भाग्यशूर हो गया। विचार विनिमय के इस प्रकार के साधनों के द्वारा ही परम्परा मनुष्य का पागविक प्रवृत्ति का नियन्त्रण करने में समर्थ हो सकी।’ स्पष्ट है कि मनुष्य जीवन में भाषा कितनी महत्वपूर्ण है।

भाषा ही साहित्य का सर्वोत्तम माध्यम है। दृग वास्तविकता को ध्यान में रखकर इस प्रकार कहना समीचीन प्रतीत होता है कि साहित्य वाणी और मानव भावना का साकार धर्म है।^२ इसलिए ही कला ममता ने साहित्य को श्राद्ध कला के रूप में स्वीकार किया है। इस प्रकार मानव-जीवन में भाषा और साहित्य का स्थान अत्यन्त महत्व का है।

- 1 Language is the most flexible instrument man has evolved in his associated struggle with Nature. Language is the essential tool of human association. It is for this reason that one can hardly think of truth except as a statement in language so much is truth the product of association.

—Christopher Caudwell—Illusion and Reality P 139

(Edition 1966)

- 2 N L Munn—psychology

अनुवाक—आत्मारामदास—मनोविज्ञान पृ० १०५ (प्रथम हिन्दी म० जुलाई ६१)

- 3 नन्दलाल दाशपा—आधुनिक साहित्य (पृ० ४५८) द्वि० सं० सन १९५६ ई०

३ सघर्ष साहित्य का एक महत्त्वपूर्ण तत्त्व

वास्तव में साहित्य सबसे बेहतर है, उसका मानव जीवन से अत्यंत व्यापक और अविच्छिन्न सम्बन्ध है।

जीवनानुभूति की आधारभूमि पर जिस साहित्य सृष्टि का निमाण होता है वह जीवन को प्रभावित करती रहती है। वस्तुतः जीवन और साहित्य परस्पर प्रभावित करते रहते हैं। जीवन से प्रभावित होकर विविध साहित्य का सृजन होता है तो साहित्य से प्रभावित जीवन को एक विविध निशा मिल जाती है। अतः जीवन और साहित्य अयो यात्रित हैं।

साहित्य में पात्र और उससे सम्बन्धित कथानक के रूप में मानव और उसके जीवन को महत्त्व का स्थान मिल जाता है। वस्तुतः मानव और उसके जीवन को केन्द्र बनाकर साहित्य सृष्टि का निर्माण होता है। फलतः साहित्य में मानव और जीवन सम्बन्धी सघर्ष को महत्त्वपूर्ण स्थान मिल जाता है।

साहित्य मनुष्य की प्रतिया का सम्बन्ध जिस प्रकार साहित्यकार की जीवनानुभूति से होता है उसी प्रकार उसकी शक्तिनिर्माणक्षम प्रतिभा कल्पनाशक्ति से भी होता है। अतः साहित्यकार साहित्य के रूप में एक ऐसी सृष्टि का निर्माण करता है जिसमें मानव प्राण को पाने के हेतु प्रतिकूलता में सघर्ष कर रहा है।

वास्तव में सघर्ष साहित्य का एक महत्त्वपूर्ण तत्त्व है।¹ विशेषतः प्रबन्धकालीन उद्घास, नाटक आदि कथा साहित्य में सघर्ष का महत्त्वपूर्ण स्थान है। सघर्ष से युक्त साहित्य जीवत स्वाभाविक मार्मिक मनोः प्रेरणीय प्रेरणादायक और रुचिकर होता है। अतः साहित्यकार साहित्य में उन पात्रों को स्थान देना पसन्द करता है जो प्राप्त के लिए प्रतिकूलता में सघर्ष कर रहे हैं। इस दृष्टि से साहित्य समाज का अंगुवा है।

४ सघर्ष नाटक का अनिवार्य तत्त्व

(F) रंगमंच से घनिष्ठ सम्बन्ध

साहित्य की अंग विधाओं की अपेक्षा नाटक का समाज जीवन से अत्यधिक परस्पर सम्बन्ध है। क्योंकि वह 'दृश्यकाय' है। नाटक में वाच्य और दृश्यत्व का समन्वय होता है। साहित्य की अंग विधाओं का आस्वाद अकेले तथा एकांत में पढ़ते हुए के सकते हैं। लेकिन नाटक की यह निराली विशेषता है कि उसका आस्वाद दो प्रकार में ले सकते हैं। अकेले तथा एकांत में पढ़ते हुए और जिस समय नाटक अभिनेताओं

1 'Conflict is the heartbeat of all writing' - (P 178) - Lajos Egri - The Art of dramatic writing - Edition - 1960

उपलब्ध सामाजिक माह्वय पर इतनी आश्रित है। यह सच है कि मनुष्य न प्रकृति से व्यपन करत हुय भाषा क रूप में इनका उपयुक्त माधन पाया है कि उसक कुछ ही गम्भीरों के प्रयोग द्वारा मनुष्य बहुत-अधिक विचार विनिमय और भावों का आदान प्रदान कर सकता है।

भाषा सुसंस्कार और पाण्डित्य प्रवर्धन का नियंत्रण करने का भी एक उत्तम माधन है। इस तथ्य का निर्देश करने के लिये मनोवैज्ञानिक एन्. ए. मन कहते हैं— आधुनिक मनुष्य न भाषा का आविष्कार किया। अपन ऊपर धर्मित हान वाली वस्तुओं और विषयों का उसने गन्धित किया। जब उस स्वयं अपने से बातचीत करने का साधन मुक्त हो गया। यदि उसका कमा जह्नुकर परिणाम वाला कुछ हो जाता था तो वह अपने ही से कह लता। वह उस भविष्य में ऐसा नहीं करना चाहिए। जब उसका कारणों का परिणाम अच्छा निकलता तो भविष्य में उनका साथ स्वयं अपने का जितान तथा अपना अन्तर्भूति का अपने माधिया का बतान में समर्थ हो जाता। जितने के आविष्कार के बाद ही जितने का सप्रयोग प्रत्यक्ष मध्यक के बिना तथा भाषा पाण्डित्य के जितने में सुकर हो गया। विचार विनिमय के इस प्रकार के साधना के द्वारा ही परम्परा मनुष्य का पाण्डित्य प्रवर्धन का नियंत्रण करने में समर्थ हो सका। स्पष्ट है कि मन न जितने में भाषा जितना महत्वपूर्ण है।

भाषा ही माधिया का सर्वोत्तम माधन है। इस वास्तविकता को ध्यान में रखकर हम प्रकार करना समाधान प्रस्तावित होता है कि माधिया वाली और मानव भावना का साकार धर्म है। इसलिये ही क्या मनुष्य न माधिया का श्रम करना के रूप में स्वाकार किया है। इन प्रकार मानव जितने में भाषा और माधिया का स्थान अत्यन्त महत्व का है।

- 1 Language is the most Flexible instrument man has evolved in his associated struggle with Nature Language is the essential tool of human association It is for this reason that one can hardly think of truth except as a statement in language so much is truth the product of association

—Christopher Caudwell—Illusion and Reality P 139

(Edition 1966)

■ १. L Munn—psychology

अनुवाद—आभासमय—मनोविज्ञान १० १० (प्रथम हिन्दी में जुलाई ६१)

- १ नन्दलाल बाबरा—आधुनिक माधिया (१० ४५८) द्वि. मं. मन १९५६ ६०

३ सघष साहित्य का एक महत्वपूर्ण तत्त्व

वास्तव में साहित्य सर्वसम्बन्ध है उसका मानव जीवन से अत्यन्त गहरा और अविच्छिन्न सम्बन्ध है ।

जीवनानुभूति की आधारभूमि पर जिस साहित्य सृष्टि का निमाण होता है वह जीवन को प्रभावित करती रहती है । वस्तुतः जीवन और साहित्य परस्पर प्रभावित करते रहते हैं । जीवन से प्रभावित होकर विविध साहित्य का सृजन होता है, तो साहित्य से प्रभावित जीवन को एक विविध रंग प्रदान मिलता है । अतः जीवन और साहित्य अन्तर्गत या अभिन्न हैं ।

साहित्य में पात्र और उससे सम्बन्धित कथानक के रूप में मानव और उसके जीवन की महत्त्व का स्थान मिल जाता है । वस्तुतः मानव और उसके जीवन को केंद्र बनाकर साहित्य सृष्टि का निर्माण होता है । फलतः साहित्य में मानव और जीवन सम्बन्धी सघष को महत्वपूर्ण स्थान मिल जाता है ।

साहित्य सृजन की प्रक्रिया का सम्बन्ध जिस प्रकार साहित्यकार की जीवनानुभूति से होता है उसी प्रकार उसकी नवनिर्माणशक्ति प्रतिभा कल्पनाशक्ति से भी होता है । अतः साहित्यकार साहित्य के रूप से एक ऐसी सृष्टि का निमाण करता है जिसमें मानव प्राण को पात्र के रूप में प्रतिबिम्बित करने का सघष कर रहा है ।

वास्तव में सघष साहित्य का एक महत्वपूर्ण तत्त्व है । विवेचित प्रत्येक साहित्य में नाटक, नाट्य आदि कथा साहित्य में सघष का महत्वपूर्ण स्थान है । सघष से युक्त साहित्य जीवित स्वाभाविक, मार्मिक, मनोमत्त, प्रेरणीय, प्रेरणादायक और रुचिकर होता है । अतः साहित्यकार साहित्य में उन पात्रों का स्थान देना पसन्द करता है जो प्राप्त के लिए प्रतिबलता से सघष कर रहे हैं । इस दृष्टि में साहित्य समाज का अंगुवा है ।

४ सघष नाटक का अनिवार्य तत्त्व

(१) रंगमंच से घनिष्ठ सम्बन्ध

साहित्य की अन्य विधाओं की अपेक्षा नाटक का समाज जीवन से अत्यधिक प्रत्यक्ष सम्बन्ध है । क्योंकि वह 'दृश्यवाच्य' है । नाटक में काय और दृश्य का सम्बन्ध होता है । साहित्य का अर्थ विधाया का शब्दात्मक अंकक तथा एकात्म में पड़ते हुए सञ्चलित है । अतः नाटक की यह निराली विशेषता है कि उसका आस्वाद दो प्रकार से हो सकता है । अकेले तथा एकात्म में पढ़ने हुए और जिस समय नाटक अभिनय होता

1 'Conflict is the heartbeat of all writing' - (P 178) - Lajos Egri - The Art of dramatic writing - Edition - 1960

क द्वारा रंगमंच पर प्रस्तुत होता है। उस समय अनेक प्रगकों के समवेत नया दृष्ट दम साम्यविचारा का ध्यान में रखकर हा बना गया है कि समग्र स्थिति का प्रभाव सामाजिक मंच पर बना है और नाटक उस सामाजिक वा संवेद्य प्रग है। नाटक की अद्यतना उगरी सामाजिकता में निहित है।^१

वाक्यत्व की दृष्टि में नाटक का अर्थन आर में घटना है। हा अर्थन में घरा की स्थिति में रंगमंच पर मरणापराध प्रस्तुत होने में भी उसका महत्ता है। इसमें वाक्यत्व और रंगमंच का अनुपलब्ध अर्थन है। रंगमंच में बिना एक की उगरी में नाटक का मरणा घटना है। नाटक माना का अर्थनार्थ माना है — — प्रथम सामाजिक रंग का द्वितीय निमित्त की और नवाय अर्थनताका का। अर्थात् नाटक का रंगमंच में अर्थन मरणा है। यह मरणा में नाटक का एक विनिष्ट रूप प्रस्तुत करता है।

रंगमंच पर प्रस्तुत होने के लिए नाटक का विनिष्ट रूप धारण करना पड़ता है। फलस्वरूप नाटक अर्थनार्थ सामाजिक बन जाता है। यह अर्थ सामाजिक प्रकार की अर्थनता जीवन में अर्थनार्थ में या मरणा में स्थापित करता है। रंगमंच पर प्रस्तुत होने समय उसका पात्र जीवन का प्रयास भाषण है और अर्थन क्रिया तथा वाचा में अर्थनता जीवन का एक सामाजिक विनिष्टताका का उद्घाटन करने है। इसमें वह भी जाता है कि नाटक में एक अनिवार्य तत्व के रूप में मध्यम का स्थान मिल जाता है।

(ग) मध्यम ही कथानक है

नाटक का नाटक अर्थनार्थ मरणापूर्ण है और यह कथानक और दूरगम हवा है। इसका उद्घाटन अर्थनार्थनक में मरणा है। जिसमें इनका क्रिया और मरणा का मरणापूर्ण स्थान जाता है। कथानक और पात्र में मध्यम तत्व का अर्थन घनिष्ट मरणा जाता है। परिणामस्वरूप अर्थनार्थनक में नाटक पर भी मध्यम का सामाजिक एवं मरणाहर प्रभाव पड़ता है।

कथानक और पात्र परस्परार्थन है। दोनों एक दूसरे का प्रभावित करने हैं। फलस्वरूप कथानक में अर्थनार्थन घटनाका का मरणा होने जाता है उनका मरणा पात्र का सामाजिक विनिष्टताका मरणा है। ठीक व मरणा में पात्र की सामाजिक विनिष्टताका का उद्घाटन और विकास होता है। मरणा साथ साथ पात्र भी अर्थन क्रिया में कुछ ऐसा घटनाका का मरणा है जिसमें कथानक का प्रभावार्थन विकास हो जाता है।

नाटक में कथानक और पात्र के साथ मध्यम का भी अर्थन मरणा है।

कथानक चाहे पौराणिक हो ऐतिहासिक अथवा यथार्थ के घरातल पर वास्तविक हो, सघप के बिना यह नाटक का रूप धारण नहीं कर पायगा। इस बात का निर्देश करते हुए बिबेकक विलियम हडसन कहते हैं 'प्रत्येक नाटकीय कथानक का सम्बन्ध किसी सघप से होता है जो कि विरोधी व्यक्तियाँ, अथवा भावों अथवा हितों की टक्कर से छिड़ता है। सघप किसी भी प्रकार का क्यों न हो, नाटकीय कथानक के लिए वह एक आधारभूत तत्त्व है। सघप के आरम्भ में वास्तविक कथा कथानक का आरम्भ होता है और उसकी समाप्ति के साथ ही वास्तविक कथानक की समाप्ति होती है।'

लेकिन इस कथन में कुछ त्रुटियाँ हैं। इसे स्वीकार किया जा सकता है कि 'सघप के आरम्भ में वास्तविक कथानक का आरम्भ होता है। परन्तु इसे स्वीकार नहीं किया जा सकता कि सघप की समाप्ति के साथ ही वास्तविक कथानक की समाप्ति होती है।' इसके सन्दर्भ में मतभेद है। सचता है। क्योंकि कई नाटकों के कथानक का समाप्ति भी सघप में ही होती है। जयशंकर प्रसाद के 'स्वर्दगुप्त' और 'ध्रुवस्वामिनी' के कथानक का आरम्भ सघप के आरम्भ में हुआ है और उसकी समाप्ति सघप की समाप्ति के साथ हुई है। लेकिन मोहन रायग के 'आधे अधूरे' नाटक के कथानक की समाप्ति सघप की समाप्ति से नहीं बल्कि सघप में ही होता है। ठाकुर एसी है अवस्था जगन्नाथ मयूर के 'पहला राजा डॉ० लक्ष्मी नारायण लाल के कठकी और रत्नकमल' रघुवीरन गर्मा के 'विराग की ली' और विष्णु प्रभाकर के 'यश युग क्रांति', मन्मथ भण्डारी के 'त्रिना दीवार' के घर' तथा विनोद रस्तोगी के 'घफ की मीनार' की है। इन नाटकों के आधार पर कह सकते हैं कि जिस नाटक के कथानक की समाप्ति सघप की समाप्ति से होती है उसमें अधिक प्रभावशाली नाटक वह होता है जिसके कथानक की समाप्ति सघप में होती है। इससे भी अधिक प्रभावशाली नाटक वह होता है जिसके कथानक की समाप्ति बाह्य सघप के बदले आंतरिक सघप में होती है। इस कारण से ही जयशंकर प्रसाद का 'स्वर्दगुप्त' और मोहन रायग के 'आधा का एक दिन' तथा

- 1 'A very dramatic story arises out of some conflict—some clash of opposed individuals, or passions, or interests. Some kind of conflict is, however, the ductum and very backbone of a dramatic story. With the opening of this conflict the real plot begins with its conclusion the real plot—end (P 199)

—W H Hudson—An Introduction to the Study of Literature

(Edition 1950)

के द्वारा रंगमंच पर प्रस्तुत होता है। रंगमंच अनेक प्रदर्शकों के समकक्ष होता है। रंग वास्तविकता को ध्यान में रखकर ही बना गया है कि सभी दर्शक बलाभा में मार्मिक मंत्र प्रकट होता है और नाटक उस मार्मिक या मंत्र प्रकट अंग है। नाटक की श्रद्धा उसकी सामाजिकता में निहित है।^१

वास्तविकता की दृष्टि में नाटक की अपनी आप ही महत्ता है। ही अतिरिक्त दृष्टि की दृष्टि में रंगमंच पर मातृनाट्यक प्रस्तुत होने में भी उसका महत्ता है। इसमें वास्तविक और न कल्पना का मेलन अर्थात् है। इनमें न किमा एक की उदया में नाटक का मन्त्र प्रकट होता है। नाटक जीवन की अभिव्यक्ति होता है - - - प्रथम व्याख्याकार को विनाय विनाय की और तुनाय अभिनयताओं की। अपना नाटक का रंगमंच में अभिन्न मन्त्र है। यह मन्त्र ही नाटक का एक विनिष्ट रूप प्रकट करता है।

रंगमंच पर प्रस्तुत होने के लिए नाटक का विनिष्ट रूप धारण करना पड़ता है। नाट्यरूप नाटक अधिकांश सामाजिक बन जाता है। वह अथ मार्मिक प्रकाश की अपना जीवन में वास्तविक मन्त्र प्रकट करता है। रंगमंच पर प्रस्तुत होने समय उसका पात्र जीवन को प्रत्यक्ष भाग्य है और अपनी विद्या तथा बाधा में अपना जीवन तथा एक वास्तविक विनिष्टताओं का उत्पादन करने है। इनमें महत्ता होता है कि नाटक में एक अनिवार्य तत्व के रूप मध्यम को ध्यान में आता है।

(ग) संपन्न ही कथानक है

नाटक का एक अत्यधिक महत्त्वपूर्ण है। एक ही कथानक और दूसरा ही पात्र। इनका उत्पादन अभिनयमयता में होता है। जिसमें इनकी विद्या और मन्त्र का मन्त्रपूर्ण स्थान होता है। कथानक और पात्र में मध्यम तत्व का अति धनिष्ठ मन्त्र होता है। विनिष्टमन्त्र अभिनयमयता में ही मध्यम का मार्मिक तत्व मनोहर प्रभाव पड़ता है।

कथानक और पात्र परस्परान्वित हैं। जहां एक दूसरे का प्रभावित करने है। नाट्यरूप कथानक में तीन मार्मिक घटनाओं का मन्त्र होता है उनका मन्त्र पात्र की चारित्रिक विनिष्टताओं में होता है। वहीं के मन्त्र में पात्र की चारित्रिक विनिष्टताओं का उत्पादन और विनाश होता है। मन्त्र साध साध पात्र भी अपनी विद्या में कुछ सभी घटनाओं को जम जाता है जिसमें कथानक का प्रभावान्तरिक विकास हो जाता है।

नाटक में कथानक और पात्र का साथ मध्यम का भी अत्यधिक मन्त्र है।

१. डॉ० प्र० रा० भूपट्टर-हिन्दी और मराठा के ऐतिहासिक नाटक तत्त्वतात्मक विवेचन, पृ० ३ (प्र० पृ० सन् १९७० ई०)

कथानक चाह पौराणिक हो, ऐतिहासिक अथवा यथाथ के घरातल पर वात्पनिक हो, सघप न बिना वह नाटक का रूप धारण नहीं कर पायगा । इस बात का निर्देश करते हुए विवेकन विलियम हडसन कहते हैं 'प्रत्येक नाटकीय कथानक का आदिभाव किसी सघप में होता है जो कि विरोधी व्यक्तियाँ, अथवा भावो अथवा हितो की टक्कर में छिड़ना है । सघप किसी भी प्रकार का कथा न हो नाटकीय कथानक के लिए वह एक आधारभूत तत्त्व है । सघप के आरम्भ में वास्तविक कथा नक का आरम्भ होता है और उसकी समाप्ति के साथ ही वास्तविक कथानक की समाप्ति हाती है ।'¹

लेकिन इस कथन में कुछ चुटियाँ हैं । इसे स्वीकार किया जा सकता है कि "सघप के आरम्भ से वास्तविक कथानक का आरम्भ होता है ।" परन्तु इसे स्वीकार नहीं किया जा सकता कि सघप की समाप्ति के साथ ही वास्तविक कथानक की समाप्ति हाती है ।' इसमें सन्देह में मतभेद हो सकता है । क्योंकि कई नाटकों में कथानक की समाप्ति भी सघप में ही होती है । जयगवर प्रसाद के 'स्कन्दगुप्त' और 'ध्रुवस्वामिना' में कथानक का आरम्भ सघप के आरम्भ से हुआ है और उसकी समाप्ति सघप की समाप्ति के साथ हुई है । लेकिन मोहन राकेश के 'आधे लक्ष्मुरे नाटक में कथानक की समाप्ति सघप का समाप्ति से नहीं बल्कि सघप में ही होती है । ठीक ऐसी ही अवस्था जगदीशचन्द्र माथुर के 'पहला राजा' डा० लक्ष्मी नारायण लाल के 'कठका' और रत्नकमल रेवतीसरन शर्मा के 'चिराग की ली आर विष्णु शर्मा के 'यग युग क्रांति' मन्मू भण्डारी के 'बिना दीवारों के घर' तथा बिनोद रसोगी के 'बर्फ की मीनार' की है । इन नाटकों के आधार पर कहना तो है कि जिन नाटकों में कथानक की समाप्ति सघप की समाप्ति से होती है, उससे अधिक प्रभावशाली नाटक वह होता है जिसके कथानक की समाप्ति सघप में होती है । इससे भी अधिक प्रभावोत्पादक नाटक वह होता है जिसके कथानक की समाप्ति बाह्य सघप के बदल आंतरिक सघप में होती है । इस कारण से ही जय शंकर प्रसाद का 'स्कन्दगुप्त' और मोहन राकेश का 'आधा दिन' तथा

1 "A very dramatic story arises out of some conflict—some clash of opposed individuals, or passions or interests. Some kind of conflict is however the ductum and very backbone of a dramatic story. With the opening of this conflict the real plot begins, with its conclusion the real plot—end" (P 199)

—W H Hudson—An Introduction to the Study of Literature
(Edition 1958)

कथानक चाहे पौराणिक हो, ऐतिहासिक अथवा यथार्थ के घरातल पर काल्पनिक हो सघप के बिना वह नाटक का रूप धारण नहीं कर पायगा। इस बात का निर्देश करते हुए बिबेक विलियम हडसन कहते हैं प्रत्येक नाटकीय कथानक का आदिर्भाव किसी सघप से होता है जो कि विरोधी व्यक्तियों, अथवा भावों अथवा हिता की टक्कर से छिड़ता है। सघप किसी भी प्रकार का क्यों न हो, नाटकीय कथानक के लिए वह एक आधारभूत तत्त्व है। सघप के आरम्भ से वास्तविक कथानक का आरम्भ होता है और उसकी समाप्ति के साथ ही वास्तविक कथानक की समाप्ति होती है।¹

लेकिन इस कथन में कुछ गूटियाँ हैं। इसे स्वीकार किया जा सकता है कि 'सघप के आरम्भ से वास्तविक कथानक का आरम्भ होता है।' परन्तु इसे स्वीकार नहीं किया जा सकता कि 'सघप की समाप्ति के साथ ही वास्तविक कथानक की समाप्ति होती है।' इसमें सन्देह में मतभेद हो सकता है। क्योंकि कई नाटकों के कथानक की समाप्ति भी सघप में ही होती है। जगन्नाथ प्रसाद के 'स्कन्दगुप्त' और 'ध्रुवस्वामिना' के कथानक का आरम्भ सघप के आरम्भ से हुआ है और उसकी समाप्ति सघप की समाप्ति के साथ हुई है। लेकिन मोहन राकेश के 'आधे अधूरे' नाटक के कथानक की समाप्ति सघप की समाप्ति से नहीं बल्कि सघप में ही होता है। ठीक ऐसी ही अवस्था जगन्नीशचन्द्र माधुर के 'पहला राजा डा० लक्ष्मी नारायण लाल के बचका' और 'रत्नकमल' रवीश्वरन शर्मा के 'चिराग की लौ' और विष्णु शर्मा के 'यययुग क्रांति', मन्मथ भण्डारी के 'बिना दीवारों के घर' तथा विनोद रस्तोगी के 'बर्फ की मीनार' की है। इन नाटकों के आधार पर यह सन्देश है कि जिस नाटक के कथानक की समाप्ति सघप के समाप्ति से होती है उसमें अधिक प्रभावशाली नाटक बह होता है जिसके कथानक का समाप्ति सघप में होती है। इसमें भी अधिक प्रभावशाली नाटक बह होता है जिसके कथानक की समाप्ति सघप के बदल आ तरिक सघप में होती है। इस कारण से ही जगन्नाथ प्रसाद का 'स्कन्दगुप्त' और मोहन राकेश का 'आधा का एक दिन' तथा

- 1 'A very dramatic story arises out of some conflict—some clash of opposed individuals, or passions or interests. Some kind of conflict is, however the ductum and very backbone of a dramatic story. With the opening of this conflict the real plot begins, with its conclusion the real plot—end' (P 199)

—W H Hudson—An Introduction to the Study of Literature
(Edition 1958)

तथ्य पर प्रकाश डालते हुए लाजस ईगरी कहते हैं—“We think that no character can reveal himself without conflict and no conflict matters without character”¹

पात्र से ही सघप का उदगम होने के कारण नाटक में मध्य के स्वरूप को जानने के लिए प्रथम पात्र के स्वरूप को और उस पर प्रभाव डालने वाली उसकी परिस्थिति को देखना अपरिहार्य है।²

प्रस्तुत अध्याय के आरम्भ में निर्दिष्ट किया गया है कि मानव आवश्यकता पूर्ति के लिए संचरित बन जाता है। नाटक में भी पात्र आवश्यकतापूर्ति के हेतु क्रियाशील बन जाता है। लेकिन नाटक में आवश्यकता पूर्ति से अधिक इच्छा पूर्ति के लिए पात्र क्रियाशील बन जाता है। जो पात्र क्रियाशील बन जाता है वह इच्छा पूर्ति के हेतु मध्यशील बन जाता है। अतः नाटक में निरीच्छ तथा निष्क्रिय पात्र के लिए कोई स्थान नहीं है।

अब प्रश्न उठता है कि पात्र क्या मध्य छेड़ता है? इसके उत्तर में कहा जा सकता है कि मध्य के मूल में पात्र की इच्छा कार्य करती है। नाटक ममज्ञान के लिए न इस तथ्य पर विस्तारपूर्वक प्रकाश डाला है और निष्कर्ष के रूप में कहा है—

Drama is a representation of the will of man in conflict”³

युनेतिर के इस विशिष्ट दृष्टिकोण के अनुसार नाटक के पात्र की इच्छा क्रिया के रूप में सघपशाल बन जाती है और विभी लक्ष्य की ओर बढ़ती है। इसका विवरण करते हुए युनेतिर कहते हैं—

‘he (Brunetiere) tells us that the theater shows ‘the development of the human will attacking the obstacles opposed to it by destiny, fortune or circumstances And again, ‘This is

1 Lajos Egri—The Art of Dramatic Writing—(P 186)
(Edition 1960)

2 ‘So it seems that conflict does spring from character after all, and that if we wish to know the structure of conflict we must first know character But since character is influenced by environment, we must know that, too’

—Lajos Egri—The Art of Dramatic Writing—(P 136)
(Edition 1960)

3 Quoted by—A Nicoll—The theory of Drama—(P 29)
(Edition 1969)

२८। आधुनिक हिंदी नाटकों में संघर्ष तत्त्व

‘लहरों के रातहूस’ नाटक अधिक प्रभावी तथा भाविक है। अतः दृश्य नाटक कथानक की समाप्ति संघर्ष की समाप्ति में ही होगी ऐसा कहना अप्रत्यक्ष है।

वास्तव में नाट्य कथा में साध-साध नाट्य विषय से भी संघर्ष का महत्वपूर्ण सम्बन्ध होता है। इस सम्बन्ध में नाटककार का कोण इसका होता है कि वह किसी ‘साधक’ संघर्ष का नाट्य विषय का रूप में अपनाता है और उसका विस्तार करने हेतु कि नौ पात्रों के विविध संघर्ष को नाट्य कथा का रूप प्रदान करता है। जैसा कि डॉ० गिब्राना मिह ने धारणा की है— ‘म नाट्य विषय के रूप में भारत की संघर्ष का अपनाया है और उस संघर्ष पर संघर्ष का विस्तार करने हेतु राष्ट्राभिमान की नींव बिना रहता मानविक और राजनीति मुक्त दूरों के विविध संघर्ष को नाट्य कथा का रूप प्रदान किया है। अतिसार यह है कि नाट्य विषय और नाट्य कथा में संघर्ष का होना मान में सुगम जैसा बात है। इस तथ्य का निर्माण करने के हेतु मिहान साधक नाट्य के साध कहते हैं— Conflict is the essence of drama and if a play is to rank among the important plays it must have conflict worthy of consideration in the both theme and plot’¹

नाटक में कथानक के लिए आवश्यक तत्त्व के रूप में संघर्ष को स्वीकार करते हुए नाट्यममज्ञ सांख्यिक भी कहते हैं— It really points out the three essentials of a plot the purpose that leads to action the conflict and the resolution’²

इस कथन में संघर्ष का साध साध उद्देश्यपूर्ण क्रिया (purposive action) का भी उल्लेख किया गया है। यह उद्देश्य अत्यधिक महत्व का है। क्या नौ पात्र कुछ प्रश्न उपस्थित होते हैं—उद्देश्यपूर्ण क्रिया कौन करता है? संघर्ष कौन और क्यों करता है? उसका कथानक से क्या सम्बन्ध होता है? इन प्रश्नों का उत्तर में यह कह सकते हैं कि उद्देश्यपूर्ण क्रिया तथा संघर्ष करने वाला पात्र होता है जिसका कथा में सन्दर्भ सम्बन्ध होता है।

(ग) पात्र ही संघर्ष का निमाता है

वस्तुतः नाटक में पात्र ही संघर्ष का निमाता करता है और उसी संघर्ष से पात्र के व्यक्तित्व का उसकी चारित्रिक विरासत का उद्घाटन होता है। इस

1 Milton Marx—The Enjoyment of Drama—(P 36)

(Second Edition 1961)

2 Alan Reynolds Thompson—The Anatomy of Drama—(P 129)

(Edition 1946)

इस तथ्य के कारण ही पात्र की क्रिया साधारण क्रिया से भिन्न होती है । नाटक के पात्र की क्रिया सोद्देश्य होती है जिसका मूल उसकी इच्छा होती है । अतः साधारण क्रिया और नाटक की क्रिया में विशेष अंतर दर्शाने हुए जे० एच० लासन कहते हैं— Let us begin by distinguishing action (dramatic movement) from activity (by which we mean movement in general) Action is a kind of activity, a form of movement in general The effectiveness of action does not depend on what people do but on the meaning of what they do We know that the root of this meaning lies in the conscious will¹

इससे स्पष्ट होता है कि नाटक के पात्र की क्रिया विशेष होती है ।

नाटक के पात्र की क्रिया शारीरिक तथा मानसिक होती है । इन दोनों की अभिव्यक्ति शारीरिक चष्टाओं और संवाद के माध्यम से होती है । शारीरिक चष्टाओं का आँखा से देखा जाता है और संवाद का कानों से सुना जाता है । अतः नाटक का निर्माण देखने सुनने के लिए होता है ।

नाटक में पात्र के संवाद भी क्रिया का ही रूप धारण करते हैं । नाटक के संवाद केवल संवाद के लिए नहीं होते । नाटक के संवादों का भी नाटक की क्रिया से अटूट सम्बन्ध होता है । इस वास्तविकता का निर्देश करने के लिये जे० एच० लासन भी लिखते हैं—

Speech is also a form of action The action projected by the spoken word may be retrospective or potential—or it may actually accompany the speech As soon as the character speaks the element of physical activity and purpose present²

वास्तव में हर एक सतत नाटककार अपने नाटक में संवादों का रूप केवल वाद विवादात्मक प्रश्नोत्तरात्मक या अधोहीन चर्चात्मक अथवा अधनूय संभाषणात्मक नहीं रखता । वह तो अपने नाटक में ऐसे संवादा का स्थान देता है, जिनके मूल में कोई उद्देश्य या हेतु या निणय या असंतोष उत्तर्जन के रूप में कार्य करता है जिसका सम्बन्ध पात्र की इच्छा तथा मनोवांछित क्रिया से होता है । इस संदर्भ में जगन्नीलम्बर माथुर के कोणाक का उल्लेख किया जा सकता है । इसमें विशु और घमण्ड के कथामञ्चन अपनी इच्छा के अनुसार एक विविष्ट क्रिया (जो आग

1 J H Lawson—Theory and Technique of Play Writing (P 170)
(Edition 1969)

2 Ibid (P 171)

what may be called will to set up a goal and to direct everything toward it to strive to bring everything into line with it¹

इसमें ध्वनि होना है कि नाटक का मध्यमक क्रिया के मूल में पात्र का इच्छा बाध करता है ।

इस में मध्यम में नाट्य मध्यम काटम ईश्वरी का भी कथन उद्गमनीय है । व कहते हैं— Only conflict can generate more conflict and the first conflict comes from a conscious will striving to achieve a goal which was determined by the premise of the play

इस दृष्टि में मध्यम काल में नाट्य का मध्यम इच्छा है— Dramatic conflict is also predicated on the exercise of conscious will²

इस कथन में स्पष्ट होना है कि नाटक में पात्र की इच्छा बाध के लिए मध्यम छड़ता है । इस मध्यम का आरम्भ उद्गम कथन में होना है । मध्यम नाटक में क्रिया का मध्यम मध्यम है ।

पात्रों का दृष्टिकोण में नाटक का मध्यम ही क्रिया है । इस मध्यम में नाट्य मध्यम मध्यम काल में मध्यम काल का कथन इच्छा है— The action of the drama has primary reference to that kind of action which while springing from the inward power of will manifest itself in external doing The very word of drama indicates this idea

The drama therefore is will or emotion in action

इस कथन में ध्वनि होना है कि नाटक में पात्र की इच्छा बाध के लिए मध्यम मध्यम मध्यम क्रिया है । मध्यम का मध्यम मध्यम करता है । मध्यम नाट्य मध्यम मध्यम है— Action cannot come of itself³

1 Quoted by J H Lawson Theory and Technique of play writing—(P 349) (Edition 1969)

2 Lajos Egri—The Art of Dramatic Writing (P 137) (Edition 1960)

3 J H Lawson—Theory and Technique of Play Writing (P 163) (Edition 1969)

4 S H Butcher—Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art—(P 335) (Edition 1951)

5 Ibid (P 349)

6 Lajos Egri—The Art of Dramatic Writing—(P 125) (Edition 1960)

इससे स्पष्ट होता है कि नाटक में वही क्रिया महत्त्व की होती है जो उद्देश्य युक्त तथा सघर्षयुक्त होती है अतः नाटक में सघर्ष शून्य क्रिया लाभकारी नहीं होती।

उपयुक्त विवेचन से स्पष्ट होता है कि नाटक में सघर्ष का उद्भव पात्र की उस विनिष्ट क्रिया से होता है जिसके मूल में उत्तेजक के रूप में, पात्र की इच्छा से सम्बन्धित कोई उद्देश्य, हेतु निषेध अथवा असंतोष काय करता है। इस सघर्ष का पुष्ट तथा प्रसर बनान का काय विशिष्ट परिस्थितिमा, घटनामा आदि के द्वारा होता है। परिणामतः पात्र अपनी सघर्षात्मक क्रिया के द्वारा विशिष्ट 'यक्तिरत्न' तथा कथा नक के साथ ही नाटक का निर्माण करता है। इससे यह निष्कर्ष निकाला जा सकता है कि नाटक में सघर्ष का उद्गम तथा विकास पात्र के रूप में नाटक का महत्त्वपूर्ण एवं अभिन्न अंग बन जाता है। तात्पर्य यह है कि कथानक और पात्र के साथ सघर्ष भी नाटक का अनिवार्य तत्त्व है।

घ-नाटक के अन्य तत्त्वों पर सघर्ष तत्त्व का प्रभाव

उपयुक्त विवेचन में यह स्पष्ट किया गया है कि सघर्ष से ही नाटक का निर्माण होता है। फलस्वरूप नाटक के कथानक, पात्र तथा संवाद से सघर्ष का अभिन्न एवं अविच्छिन्न महत्त्वपूर्ण सम्बन्ध होता है। अब यह देखना उद्बोधक होगा कि प्रभावशाली सघर्षतत्त्व किस प्रकार नाटक की एक विशिष्ट रूप प्रदान करता है। इससे यह स्पष्ट होगा कि नाटक के विभिन्न तत्त्वों पर सघर्ष का किस प्रकार प्रभाव पड़ता है।

अ-कथानक पर सघर्ष तत्त्व का प्रभाव

नाटक की रंगमंच पर प्रस्तुत होते समय सुनिश्चित समय के भीतर अपेक्षित प्रभाव के साथ समाप्त होना पड़ता है। अतः नाटक में सघर्ष तत्त्व के द्वारा अपेक्षित प्रभावोत्पत्ति के हेतु नाटक का कथानक संगठन विनिष्टपूर्ण होता है। इस दृष्टि से नाटक के कथानक संगठन पर सघर्ष का प्रभाव निम्नलिखित रूप में होता है।

१. सघर्ष के द्वारा अपेक्षित प्रभावोत्पत्ति के हेतु नाटक का आरम्भ कथानक के ऐसे क्षण से होना उपयुक्त होगा, जो आरम्भ से ही सघर्ष के प्रति ध्यान आकृष्ट कर मन में जिज्ञासा को जन्म देगा। इस प्रकार का सघर्ष बहुत पहले से आरम्भ हुआ रहता है। अतः नाटक का आरम्भ इस सघर्ष के किसी सामिक क्षण से होता

1 Ibid 'In the action of the drama character is defined and revealed' (P 352)

2 Character makes the plot (P 99)

-Lajos Egri-The Art of Dramatic Writing (Edition 1960)

नाटक में क्षीण एवं नाममात्र सघप को स्थान मिल जाता है और परिणामस्वरूप नाटक प्रभावहीन बन जाता है । इस कारणसे ही 'गीलकृत तीन दिन तीन घर', हरि कृष्ण प्रेमी कृत 'ममता' आदि नाटक प्रभावहीन बन गये हैं ।

६ कथानक में सघप से उत्पन्न प्रभाव को कुछ कम करने के हतु बीच बीच में हास्य विनाद का भी प्रयोग किया जा सकता है । इस दृष्टि से आपाड़ का एक दिन में अनुस्वार और अनुनासिक का आगमन उल्लेखनीय है ।

७ युद्ध अथवा महायुद्ध सम्बन्धी दृश्यों को रंगमंच पर दिखाना या तो असम्भव है या बहुत ही परिश्रमसाध्य है । अतः रंगमंच पर युद्ध दिखाने के बदले मानव के मन में युद्ध सम्बन्धी उठ भाव-सवगा का दिखाना सहज साध्य है । डा० गिरप्रसाद सिंह ने 'घाटिया गूँजता है' नाटक में आक्रमणकारी चीनियों के प्रतिहार के हतु भारतीयों के मन में उठ भाव-सवेगा को दिखाया है । इन भाव-सवगों को दिखाने के पीछे और एक हतु है । वह यह है कि पहले भाव-सवगा का महत्त्व होता है उसके बाद क्रियाओं का । अतः नाटककार ने युद्ध को दिखाने के बदले युद्ध की पार्श्व भूमि पर भारतीयों के भाव-सवेगों को दिखाने को महत्त्व का स्थान दिया है ।

८ प्रतीक समय तक चलन वाले सघप को दिखाने के हतु विविध शैली को अपनाया जा सकता है । जगन्नीलचन्द्र माधुर कृत पहला राजा में सूत्रधार और नटी कथा निवदन तथा कथा आलाचना करते रहते हैं । बीच बीच में कथा घटती रहती है । विष्णु प्रभाकर कृत 'युगे युगे जाति और डा० लक्ष्मीनारायण लाल कृत नाटक तोता मना' में इन शैली के द्वारा ही कथानक तथा सघप का प्रभावशाली उद्घाटन किया गया है ।

(आ) पात्र पर सघप तत्त्व का प्रभाव

यह दख लिया गया है कि नाटक में निरीच्छ निष्क्रिय तथा सघपहीन पात्र के बदले इच्छाशील, क्रियाशील तथा सघपशील पात्र का अत्यधिक महत्त्वपूर्ण स्थान होता है । इच्छाशील, क्रियाशील, सघपशील पात्र के चल पर ही नाटक प्रभावकारी रूप धारण करता है । 'बीणाक', लहरा के राजहंस' आदि नाटक सघपशील पात्रों के कारण स्मरणीय बन पड़े हैं । इन नाटकों में पात्रों के चरित्र का उद्घाटन सघप से ही हुआ है । यहाँ तक कि इन पात्रों का बहपन भी सघप से ही उजागर हुआ है । इससे स्पष्ट होता है कि सघप चरित्रोद्घाटन का एक सर्व माध्यम है ।

(इ) संवाद तथा भाषा-शैली पर सघपतत्त्व का प्रभाव

संवाद तथा भाषा शैली पर भी सघपतत्त्व का प्रचुर प्रभाव पड़ता है । सघप के कारण भाषा तीव्रता से आती है । इससे संवाद तथा भाषा विविध रूप धारण

है। माहून गङ्गा के 'आषाढ' का एक दिन' का आरम्भ इस प्रकार हो हुआ गया है। अम्बिका और मलिका के मध्य जो मधवा है वह बहुत पहेलू सा दिख गया है। अब इस नाटक का आरम्भ इस मधवा के एक लपट में होता है जो मलिका और अम्बिका को कालिदास के विषय में वाद मित्य करने को उत्तजित करता है। इसमें नाटक का आरम्भ दण्डों के मध्य में जिनामा का जन्म देना है। माहून गङ्गा के लहरी के राजहंस का आरम्भ 'दामाग' के आन्तरिक मधवा में हो गया है, जो प्रतापसिंह के मन्त्र के हाथ में आन्तरिक मधवा का उद्धार कर रहा है जो बहुत पहेलू छिड़ गया है। जयगङ्गा प्रसाद के 'स्वर्णगुप्त' का आरम्भ भी 'स्वर्णगुप्त' के उन्मूलन के लिए मधवा में हुआ है जो बहुत पहेलू छिड़ गया है। इस मन्त्र में विनाश रक्षागी कृत बप की मानाई डा० लम्बाना। 'मधवा' कृत गुरुमुख आदि नाटक उत्तम नायक हैं।

२ नाटक का आरम्भ मधवा में होता है पर बहुत मधवा नाटक का आरम्भ के साथ अथवा आरम्भ का कुछ घटनाओं के उपर हो जाता है। डा० लम्बाना रायण लाल के 'रक्त' और 'कर्म' में नाटक का आरम्भ में हुआ मधवा छिड़ा हुआ है। जगन्नाथचन्द्र मारु के 'बाग' में मधवा के आगमन में मधवा का बाजारोपण हो गया है। उद्घाटनार्थ के अन्तर्गत राम्य और रक्तमदन धर्म के चिराग का लो' में आरम्भ ही कुछ घटनाओं के पदबान् उपलब्ध छिड़ गया है।

३ नाटक का आरम्भ इस प्रकार का पद्यनमि में होता है जो आग चक्कर (प्रखर) मधवा का जन्म दर्शाते हैं। अमृतगङ्गा के चिरिया के एक क्षात्र का आरम्भ इस प्रकार की पद्यनमि में हुआ है जो आग चक्कर नन्द और मगल में प्रखर सधर्मा छिड़ता है।

४ अश्विनी प्रभावात्पत्ति के लिए नाटक का अनन्त मधवा का बुद्धिमत्त तथा क्रमिक विकास होता अपरिहार्य है। अथवा नाटक मधवा का उत्तम मामा पर समाप्त होकर अश्विनी प्रभावात्पत्ति प्रमाणित होता है। नाटक का आन्तरिक मधवा चरम सामा पर पद्यन पर लहरी के राजहंस नाटक का जन्म हो गया है। फल प्रसूत नाटक अश्विनी प्रभावात्पत्ति में पड़ा है। आन्त मधवा के चरम मामा पर पद्यन पर ही बाग, चिराग का लो' आन्त अश्विनी नाटक समाप्त हो गया है।

५ चरम सामा पर पद्यन के पूरे मधवा का विकास घन प्रत्याधान का गला में होता है। अब कथानक-मगल में मधवा-नन्द घटनाओं तथा क्रियाओं का महत्व का स्थान प्राप्त होता है। अन्त कथानक में तनाव उत्पन्न होता है। माधव का कथानक गतिमान हो जाता है। नाटक के कथानक का निर्माण एक भाग होता अपरिहार्य प्रभाव का अन्तिम का दृष्टिकोण है। कथानक निर्माण कथानक में अपरिहार्य प्रभाव का दृष्टि में मधवा का निराह ठाक गति में नही हो पाता। इसमें

व्यव्यात्मक सवाद एक-दूसरे पर इस प्रकार घात प्रतिघात करते हैं—

पुरुष एक— पर बात तो मेरे ही घर की हो रही है ।

स्त्री— तुम्हारा घर । हँ हँ ।

पुरुष एक— तो मेरा घर नहीं है मह ? वह दो नही है ।

स्त्री— सचमुच तुम अपना घर समझते इसे, तो ।

पुरुष एक— वह दो, वह दो, जा कहना चाहती हो ।

स्त्री— दस साल पहले कहना चाहिये या मुझ जो कहना चाहती हूँ ।

पुरुष एक— वह दो जब भी इससे पहले कि दस साल ग्यारह साल हो जायें ।

स्त्री— नहा होने पायें ग्यारह साल इसी तरह चलता रहा सब कुछ तो ।^१

वस्तुतः बाह्य तथा आन्तरिक सघप के कारण भाषा में जो तीव्रता आ जाती है उससे सवाद भावात्मक, काव्यात्मक, प्रतीकात्मक, सांकेतिक, लक्षणिक, ओजपूर्ण तथा व्यव्यात्मक शैलियों के रूप धारण करते हैं । अर्थात् इन सवादों की भाषा विविध शक्तियों की ग्रहण करती है । 'आघे अघूर' में पुरुष एक के भाव अत्यधिक तीव्र बनने के कारण भाषा प्रतीकात्मक तथा सांकेतिक शली ग्रहण करती है । सघप के कारण आविर्भूत उद्विग्नता का व्यक्त करते हुए पुरुष एक (महेंद्रनाथ) कहता है— 'मैं इस घर में एक खड्ड स्टप भा नहीं, सिर्फ एक खड्ड का टुकड़ा हूँ—बार-बार धिसा जान वाला खड्ड का टुकड़ा । इसके बाद क्या काइ मुझे बजह बता सकता है एक भी ऐसी बजह कि क्या मुझ रहना चाहिये इस घर में ?'^२

आन्तरिक मघप के कारण 'सूयमुख' में बनुरती, दपन' में पूर्वी और 'लहरो के राजहंस' में नंद की भाषा भावात्मक, काव्यात्मक, प्रतीकात्मक, लक्षणिक तथा सांकेतिक बन पड़ी है ।

प्रद्युम्न से मिलने को अघीर बनी बनुरती परिचारिका से कहती है— मेरे अंतपुर के द्वार उनके लिये सदा खुले रहते हैं पर वे द्वार पर दस्तक देकर लौट जाते हैं । मैं निम्न उनके लिये अपने द्वार पर दीपावली सजाय बठी रहती हूँ, पर अंतपुर में उनके घर रखत ही उस उसा कमल कोश से बादल और बिजली तडप उठती है और मेरे अंतपुर के सारे दीप बुझ जाते हैं ।^३

सभी आर से असहाय हान पर नर का आन्तरिक सघप चरम सीमा को पहुँच जाता है । उस समय नंद अपने ही से कहता है— लगता है मैं चोराहे पर

१ मोहन राकेश—आघे अघूर (पृ० २१-२२) प्रथम संस्करण, सन् १९६९ ई०

२ वही (पृ० ४४) (प्रथम संस्करण, सन् १९६९ ई०)

३ डॉ० लक्ष्मीनारायण लाल—सूयमुख (पृ० ५४) प्रथम संस्करण, सन् १९६८

खटा एक नया व्यक्ति हुआ जिस सभी जिगमोसों को लाना चाहता है और अपने का
 दशन के लिए उसका नाम बालावरण नहीं है । परन्तु मैं इस प्रमत्तता की
 स्थिति में नहीं रह सकता । तब प्रश्न उठाने पड़ेंगे अब मुझे जानकर उनसे क्या
 कह प्रश्न पूछने होंगे । जीन की इच्छा का किन्तु किन्तु प्रश्नों ने एक साथ घेर
 लिया है । व्याघ्र से लड़कर भागने का गाना नहीं मिली लगता है अभी और
 लगता है बहुत लगता है इस विषय से जिसका नाम लगने का जिस मुझमें नहीं
 है । " इससे विनिश्चित है कि आधुनिक मध्यम सीमा बनने पर सबका तथा
 भाषा भाषात्मक काव्यात्मक प्रतीकात्मक तथा सांकेतिक गणना का ग्रहण करते हैं ।

मध्यम से उत्पन्न सामाजिक यत्न हुआ समय सबका और भाषा आधुनिक
 आधुनिक गणना का प्रश्न करते हैं । बार उमाता युवक धर्मपति चाटुवन की उद्देश्य
 चुनौती का उचित उत्तर उस समय चाटुवन के दूत से आधुनिक भाषा में कहना है—
 तो मुना गवांनिक । अपने नये स्वामी के पास यह अगला भरा मन्त्रा ग जाया कि
 बलिग नरग श्री नरगमह देव महाराज अयाचाग विश्वासघातिया का धर्मकियों का
 बिन्ता नहीं करते । वे आज एकल नहीं हैं आज उनके पाद्य कर्तृगति है जिससे परता
 घरी उठगी, दान निधन प्रजा की गति जा काणाक के गिपिया और मजदूरों में
 तुम सुनाया का बल भर गया । काणाक का मन्त्र आज तुम का काम देगा । जाया
 हम चुनौती स्वाकार है ।

आधुनिक ग । उ मन्त्र में गति जा जाना है । साथ ही वह घात प्रतिघात
 तथा व्याघातमक गणना का भाग अपना सकता है । इस मन्त्र में विभाग का लो
 क (निगार और ताराक) तथा गत कमल क (महावार और कमल क) मन्त्र
 विभागनीय है ।

विगार—कह के मी मन्त्र मी ग म हात के बाट केस चरगा ?

तारा— मुझ कुछ करना होगा ।

विगार—तुम्हें ?

तारा— हाँ-माला तनस्वाद् में गुजारा नही जाता ।

विगार—(विगार) तनस्वाद् के आग यद् गाना मत ग्याया ।

तारा— लगाना होगा । तनस्वाद् में गुजारा नही जाता ।

विगार—यह कैसे जाता या ?

तारा— मैं आवरण और नहाग का तरह जा रहता या ।

विगार—(चाँ सी साकर) तारा ।

१ माहने राक्षस-लहरा के राजहंस पृ० १४० (मन्त्रगण १९६८ ६०)

२ अगणितवत्त माधुर—काणाक (पृ० ५८) नवा मन्त्रगण, १९६८ ६०

तारा- हा । पहले मैं हर बात पर अपना मन मारती थी ? अपनी इच्छाओं को दबाती थी । इस अघेरी कोठरी में

किशोर-(मावावेग में) तारा, आज यह कमरा तुम्हारे लिये अनेरी कोठरी हो गया ?

तारा- हा । लेकिन अब मुझमें ऐसा नहीं रहा जायगा । मैं कुछ करूँगी ।

किशोर-(धुंसा से) तुम कुछ न करने लगी-सिर्फ होठा पर सुर्खी लगाकर और गिरह का धातन पहन कर चीनी चीनी साड़ी में अपना बदन दिखाती फिरोगी ।

तारा- (विलाकर) किशोर ।

किशोर-ओह ! अब तुम्हारे गल के लैंडम इनने काम करने लग ?

यह ओजपूर्ण तथा श्रमपूर्ण सवाद ईमानदार इ कमरेकम इसपन्डर किशोर और भ्रष्टाचारियों के जाल में फँसी उसकी पत्नी तारा का है । इस सदन में कमल और महावीर का सवाद भी दृष्ट्य है ।

कमल- य हाथ मिट्टी के नहीं हैं कि कोई इन्हें काट ले जाय । य हाथ दिखाएँ हैं दिखाएँ ।

महावीर- ऐसा दिखाएँ जिनमें सिर्फ झूठ और फरव है जिनमें सिर्फ गंदगी और बेवमानी है ।

कमल- य बिनापताएँ दसन वाले की आत्म स्त्री है । दिखाएँ सदा निमल होगी है ।

यह ओजपूर्ण तथा श्रमपूर्ण सवाद समाजवादी युवक कमल और पूँजीवादी महावीर का है ।

उपयुक्त उदाहरणों में न केवल उस स्वगत कथन का भी उल्लेख किया गया है जो नाटक की आंतरिक सधप का अभिव्यक्ति करता है । इससे ज्ञात होता है कि आंतरिक सधप की अभिव्यक्ति के लिए स्वगत कथन अत्यधिक उपयुक्त होता है । सभी ही नाटक में स्वगत कथन का विशेष प्रयोग किया जाता है ।

आंतरिक सधप की अभिव्यक्ति के लिए विविध सवाद शैली को भी प्रयुक्त किया जाता है । यह सवाद शैली स्वगत कथन से बड़ी भिन्न होती है । आंतरिक सधप से प्रस्तुत पात्र एकांत में स्वयं से बोलने लगता है । उस समय अवाचक उस आवाज सुनने को मिलती है । यह अवाचक आवाज उस पात्र के विरोधी मन की आवाज होती है । इस प्रकार की सवाद-शैली का प्रयोग विष्णु प्रभाकर के

१ रक्तीमरन शर्मा-चिराग का ली-(पृ० ७१) प्रथम अ० सितम्बर १९६२ ई०

२ डॉ० लक्ष्मीनारायण लाल-रक्त कमल (पृ० ३७) तृतीय अ० सन् १९६६ ई०

४० । आधुनिक हिन्दी नाटकों में सुनर्ष तत्त्व

“टाइटस” नाटक में किया गया है।

उपरोक्त विवरणन से स्पष्ट होता है कि प्रभावशाली सघर्ष तत्त्व नाटक का विनिष्ठा, मार्मिक, प्रभावकारी एवं रोमणीय रूप प्रदान करता है। सांगत यह कि नाटक व विभिन्न तत्वों पर सघर्ष तत्त्व का विनिष्ठा अथपूर्ण तथा मनादाग प्रभाव पड़ता है।

५ सघर्ष के प्रकार

नाटक में मुख्यतः दो प्रकार का सघर्ष होता है—(१) बाह्य सघर्ष और (२) आन्तरिक सघर्ष।

(अ) मनुष्य जब बाह्य शायकों में सघर्ष होता है तब बाह्य सघर्ष का आरम्भ होता है। मनुष्य जब अपना अनिष्टात्मक तथा दुविधाग्रस्त मन स्थिति से सघर्ष करता है तब आन्तरिक सघर्ष का आरम्भ होता है।

मोहन रावण व ‘लक्ष्मी’ व राक्षस में स्पष्ट दिना तथा महत्वाकांक्षी मुन्नी जोदन का नियत भाग करना चाहता है। तबिन उसका भाग में एक बहुत बड़ी बाधा उत्पन्न हुई है। कविशस्त्र पर बूढ़ की विरक्ति का भयावह छाया छाया हुई है। पूरा नाटक में मुन्नी अपना आत्मिक की आत तथा बूढ़ का विरक्ति का पराजय व हनु उस भयावह छाया में सघर्ष करता है। यह बूढ़ा बाह्य सघर्ष।

लेकिन इस नाटक में न केवल सघर्ष आन्तरिक सघर्ष है। क्योंकि नाटक अपना दुविधाग्रस्त एवं अनिष्टात्मक मन स्थिति में सघर्ष कर रहा है। नाटक का मन कभी भाग का आरंभ होता जा रहा है। तो कभी विरक्ति का आरंभ। वह निजम नहा कर पा रहा है कि अपने जीवन में किन्हीं स्थावर किया जाना टीका हागा भाग को या विरक्ति का ?

(आ) ‘जयपतिर’ के ‘शेवट’ नाटक में एक ही व्यक्ति का बाह्य तथा आन्तरिक सघर्ष है। प्रमुख पात्र दुम्प एक आरंभ बाह्य विरोध में सघर्ष कर रहा है, तो उसी समय दूसरी आरंभ अपना दुविधाग्रस्त मन स्थिति में सघर्ष कर रहा है। जयपतिर ‘प्रसा’ के स्वतन्त्रता में भा नायक स्वतन्त्रता का आरंभ हमेशा जमी हा है। स्वतन्त्रता एक बार नाटक के अंत तक अपनी अनिष्टात्मक मन स्थिति में सघर्ष कर रहा है तो दूसरी आरंभ बट दग रहा व हनु आक्रामक दूनों तथा अपने ही परिवार के दण्डार्थियों में सघर्ष कर रहा है। इन दो नाटकों में बाह्य सघर्ष के

१ विष्णु प्रभाकर-टाइटस (पृ० ८१ ८२ १२६) पाँचवां स० सन १९६६ ई०

२ ‘Thus Hamlet's conflict is a mental one but it is also a conflict with the king with Rosencrantz and Guildenstern with the Queen, with Laertes with Ophelia. (P 28)

—Milton Marx—The Enjoyment of Drama (Edition 1961)

कारण आन्तरिक सघष छिड़ गया है ।

द्वार हूणों के आक्रमण के समय गृहकलह को देखकर स्व-दगुप्त अपने अधिकार के प्रति उदास हो जाता है । ऐसी दशा में स्व-दगुप्त निष्पन्न नहीं कर पाता कि देश की रक्षा के हेतु उस क्या करना चाहिए । उस समय स्व-दगुप्त का अपनी ही अनिष्पन्नात्मक मन स्थिति से सघष छिड़ता है ।

(इ) परिस्थिति विशेष में आन्तरिक सघष बाह्य सघष पर प्रभाव करता है । इससे बाह्य सघष प्रखर अथवा कमजोर हो सकता है । आन्तरिक सघष से प्रसन्न नन्द न सुन्दरी से सघष कर सकता है, न बुद्ध से । अतः माहर्षि राकेश के "छहरोँ के राजहंस" में प्रखर बाह्य सघष के बदले कमजोर बाह्य सघष है । ऐसी ही दशा डॉ० लक्ष्मीनारायण लाल के 'दपन' नाटक में प्रधान पात्र 'दपन' की है । आन्तरिक सघष प्रसन्न दपन प्रतिकूल परिस्थिति से प्रखर सघष नहीं कर सकती । परिणामतः इस नाटक में अत्यन्त कमजोर बाह्य सघष है ।

(ई) लेकिन जगदीशचन्द्र माथुर के 'कोणाक' में अतः मन्त्रि विशु का आन्तरिक सघष बाह्य सघष की प्रखरता को बढ़ाता है । विशु को पता चलता है कि धर्मपद उसका पुत्र है उस समय बिगु चालुक्य से धर्मपद के प्राणा की रक्षा की भीख माँगने का विचार करता है । लेकिन धर्मपद विशु को बसा करने से राकना है और कोणाक की रक्षा के लिए उत्तेजित करता है । इससे विशु में आन्तरिक सघष छिड़ता है । एक ओर पुत्र के प्राणा की रक्षा का प्रयत्न है, तो दूसरी ओर कोणाक शिल्पा अघातकारीगर का बला-की रक्षा का प्रयत्न है । क्षणभर बिगु इन दो प्रयत्नों में से किसी एक प्रयत्न को चुनने का निष्पन्न नहीं कर पाता । लेकिन वहीं विशु क्षणभर के अनन्तर कोणाक को शिल्पी की पराजय का प्रतीक न बनने देने की काक्षा से प्रचार सघष छिड़ता है और कोणाक को गिराकर उसके नीचे विद्वान् सपातियों का अन्त कर देता है । इससे प्रतीत होता है कि आन्तरिक सघष कभी कभी प्रखर बाह्य सघष छिड़ता है ।

उपयुक्त विवेचन से यह विदित होता है कि परिस्थिति विशेष में बाह्य सघष और आन्तरिक सघष परस्पर प्रेरक तथा परस्परपूरक होते हैं ।

(५) बाह्य सघष

(१) बाह्य सघष दो अथवा अनेक पक्षा में छिड़ता है । इनमें से कोई दमनशील (Dominative) अथवा आक्रामक (Aggressive) होता है तो दूसरा रक्षणशील (Defensive) होता है । दमनशील पक्ष मुर अथवा अन्ध हेतु को मन में लेकर अन्य पक्ष का दमन करता है । रक्षणशील पक्ष अपनी बुराई अथवा अन्धछाई की रक्षा के हेतु सघष करता रहता है । 'स्व-दगुप्त' में अनन्तदत्त और हूणा का दमनशील पक्ष अपने दुष्ट हेतुओं की सफलता के लिए दमनशील बन गया है । इसके

विरुद्ध स्वच्छन्द का रसगंगा पत्र अर्द्ध उद्देश्यों की पूर्ति के लिए अपना दण्ड का रसा क लिए रसगंगा बन जाता है। लेकिन डॉ० लक्ष्मीनारायण शर्मा के रक्त-कमल में कमल का पत्र अच्छाई की स्थापना के हेतु दमनगील पत्र बन जाता है। तो महावीर का पत्र प्रस्थापित सुराई का रसा के हेतु रसगंगा पत्र बन जाता है। अतः यह तथ्यपूर्ण है कि परस्पर विरुद्ध इच्छाओं तथा इच्छा के कारण रसगंगा पत्र और रसगंगा पत्र के मध्य बाधा मरण घटना है।

(२) कभी ऐसा भी हो सकता है कि कोई पत्र जिस समय रसगंगा होता है उसी समय रसगंगा भी हो सकता है। उदाहरण के तौर पर 'महत्वाकांक्षिणी' मुन्शी का पत्र जिस समय बूढ़े द्वारा प्रचलित विरक्ति भाग का रस बन के हेतु रसगंगा बन जाता है। उसी समय वह अपने जीवन-मरणा मिश्रणों के रस और प्रसार के रस रसगंगा भी बन जाता है।

(३) उक्त २ पत्रों में कभी स्थिति परिवर्तन होता है। तो कभी स्थिति नहीं होता। कोई पत्र नाटक के अन्त तक रसगंगा पत्र के रूप में ही रहता है तो कोई पत्र रसगंगा पत्र के रूप में। स्वच्छन्द में स्वच्छन्द का पत्र अन्त तक रसगंगा पत्र का रसा है। जब हमारे विरुद्ध अनन्तशी और दुर्गों का पत्र अन्त तक रसगंगा तथा आक्रामक रसा है। लेकिन अन्त में रसगंगा पत्र की पराजय और रसगंगा पत्र का जीत हुई है। वास्तव में भी बिना और समय के रसगंगा पत्र का जय और आक्रामक चाटुकार का हार हुआ है। डॉ० लक्ष्मीनारायण शर्मा के मृत्युमुख में बन्धु और माय के पत्रों में मृत्तिका का ज्ञात न हो जानी जानों की भी हार हुआ है। इन २ पत्रों का यह भी विषयता रही है कि कभी बन्धु का पत्र दमनगील रसा है तो कभी माय के पत्र। कभी बन्धु का पत्र रसगंगा रसा है तो कभी माय के पत्र। हम प्रकार इन २ पत्रों में स्थिति परिवर्तन होता रहा है।

(४) कभी कभी रसगंगा पत्र दमनगील तथा आक्रामक बन जाता है और नाटक के अन्त तक वह रसा रूप में रहता है। डॉ० लक्ष्मीनारायण शर्मा के 'कर्म' में रसगंगा का रसगंगा पत्र जय चलेकर रसगंगा तथा आक्रामक बन जाता है। जयकार प्रसार के प्रवृत्तिमानों में भी प्रवृत्तिमानों का रसगंगा पत्र रसगंगा पत्र बन जाता है और अन्त तक उसी रूप में रहता है।

(५) कभी कभी २ पत्रों में मृत्तिका का भी ज्ञात ज्ञात न हो जानी है। उदाहरण के तौर पर अन्त अन्त गन्त में न मृत्तिका पत्र का हार या ज्ञात हुआ है, न कतिवाग पत्र का। मरुत शक्ति के आय अन्त में न पत्रों माविर्भा के रसगंगा पत्र का हार या ज्ञात हुआ है न पत्र महदनाय के रसगंगा पत्र की। मरु मरुगों के भी बिना दीवारों के पत्र में पत्र अन्त के रसगंगा पत्र और पत्रों

शोभा के 'रक्षणशील पक्ष' दोनों में से किसी भी पक्ष की न हार होती है, न जीत ।

उपयुक्त विवेचन से स्पष्ट होता है कि बाह्य सघर्ष में कोई दृश्यशील पक्ष होता है तो कोई रक्षणशील पक्ष । बाह्य सघर्ष के विभिन्न प्रकारों में ये दोनों पक्ष विद्यमान होने हैं ।

(फ) बाह्य सघर्ष के प्रकार

नाटक में परिस्थिति विरोध के सन्दर्भ में बाह्य सघर्ष के अनेक प्रकार दिखाई दत्त हैं ।

१ व्यक्ति और नियति अथवा भाग्य का सघर्ष

२ व्यक्ति और प्रकृति का सघर्ष

३ व्यक्ति और व्यक्ति का सघर्ष

४ व्यक्ति और समुदाय का सघर्ष

५ समुदाय और समुदाय का सघर्ष

१ व्यक्ति जब देखता है कि नियति अथवा भाग्य ने उसके लिए कोई मार्ग बना रखा है तब व्यक्ति उस मार्ग में मुक्त हान तथा अपनी इच्छा के अनुसार जीने के हेतु नियति अथवा भाग्य से सघर्ष करने लगता है ।

डॉ० लक्ष्मीनारायण लाल के सूयमुख में प्रदुम्न और वनुरती अपने प्रेम को स्फल बनाने के हेतु नियति से सघर्ष कर रहे हैं । कामदेव और रति के रूप में प्रदुम्न और वनुरती का प्रेम जन्म जन्मांतर से चला आ रहा है । पर इस जन्म में नियति ने वनुरती को प्रदुम्न की विमाता बनाया है । ऐसी स्थिति में भी प्रदुम्न और वनुरती अपने प्रेम के लिए नियति से सघर्ष करते हैं ।

इस सघर्ष के सन्दर्भ में ग्रीक नाटककार साफाक्लीज का 'ईडिपस द किंग' नाटक उल्लेखनीय है । इस नाटक में नायक ईडिपस नियति द्वारा निर्धारित मार्ग से मुक्त होकर अपनी इच्छा के अनुकूल जीने के हेतु नियति से सघर्ष कर रहा है ।

२ व्यक्ति मुख्य समाधानपूर्वक जीने की इच्छा से प्रतिकूल प्राकृतिक परिस्थिति को अनुकूल बनाने के हेतु प्रकृति से सघर्ष छेड़ता है । हिंदी नाटकों में इस सघर्ष का अभाव है । इसके अभाव का मुख्य कारण यह रहा होगा कि इसे रंगमंच पर दर्शनायक वहुत परिश्रम का काम है । केवल जगदीशचन्द्र भायूर के 'पहला राजा' में कवच और उर्वी का प्रतिकूल प्रकृति से सघर्ष उपलब्ध है । कवच और उर्वी जल से द्वारा ब्रह्मावत की भूमि को उपजाऊ बनाने के हेतु मरस्वती में बिनाल नहर

1 'In Oedipus the King the conflict is between Fate which dominates men's lives, and Oedipus, who is trying to avoid what has been decided for him' (P 27)

—Milton Marx—The Enjoyment of Drama (Edition, 1961)

साधारण मूला दृष्टता का ज्ञान और वही एक बीज का निमाण करने के लिए प्रकृति से मर्पण कर रहा है । प्रस्तुत मर्पण मुख्य मर्पण है ।

३ परम्परा विरुद्ध दृष्टियों भावनाओं तथा विचारधाराओं के कारण व्यक्ति व्यक्ति का मर्पण छिड़ता है । ज्ञानात्मक अर्थ के अर्थ अलग-अलग रूप में राना और पुनः का ज्ञानिमा मर्पण उन व्यक्तियों से है जो समाज द्वारा निमित्त विधा तब कड़िया का मूर्ति के रूप में राना जाता है । यही राना और पुनः का मर्पणाल दृष्टा का भाव तब मर्पण है करने नाग स्वतः प्रथम से और निःपात्रमक मर्पण है-समाज द्वारा निमित्त विधातक कड़ियों से । डॉ० ज्ञानानाथन ज्ञान का मर्पण में भाषन का अर्थ उन सब भाषन से मर्पण है जो राना रानियों का भाषन कर स्वाध रानि के हन समाज में विषम अर्थ-अवस्था को मूर्तिगत राना जाता है । यही मर्पण भी मर्पणाल दृष्टा का भावमक से तब समाज में मर्पण अवस्था-अवधान से है ना निषण्णक मर्पण समाज में प्रचलित विषम अर्थ अवस्था विनाशन से है । मातृन रानन के अर्थ अर्थ में प्रचलित व्यक्ति अना हिन रानन से मर्पण एक-दूसरे से मर्पण कर रहा है ।

४ यदि और समान्य का मर्पण राना छिड़ता है तब विच्छिन्न दृष्टा से मर्पण प्रथम दृष्टा व्यक्ति विच्छिन्न हन से मर्पण प्रथम दृष्ट अर्थ व्यक्तियों के समूह अर्थ समूह से मर्पण करता है । मूयमूल से अर्थ प्रदुम्न का वच्छिन्न नन-व से मर्पण प्रथम दृष्ट राना से मर्पण है । समकृमात्र राना के विषय तब के प्रथम अर्थ में अर्थ अर्थ का अर्थ भाषन के समूह से मर्पण है । अर्थ-प्रकाश जन के मातृन में अर्थ मर्पण का रानि के रान व्यक्तियों के समूह से मर्पण है जो रानि का अर्थ निषण्ण से रानन के लिए समाज विधान कड़ियों का मूर्तिगत राना जाता है ।

५ विना कारण-वच्छिन्न समूहों में समान्य और समूह का अर्थ छिड़ता है । ना अर्थवा अर्थ रानों में छिड़ दृष्ट मर्पण का भाषन समाज होता है । रानों में समूह रानों में राना रानन, रानों में छिड़ दृष्ट मर्पण का भाषन समाज रानों में राना जा सकता है । कारण में रानियों का विधान राना जाता है राना से मर्पण है । समकृमात्र राना में राना रानि राना का ज्ञान राना अर्थवा राना के रानन के लिए प्रथम मर्पण कर रहा है ।

मार्च १९६० में हुए भारत रान मर्पण मर्पण तब मर्पण १९६५ में दृष्ट मर्पण

1 A World War is a conflict between groups and other groups which has deep social implications (P 163)

—J H. Lawson—Theory and Technique of Play Writing

(Edition 1969)

पाकिस्तान सघप सम्बन्धी नाटको में समुदाय और समुदाय के सघप की स्थान मिला है। डॉ० शिवप्रसादसिंह के 'घाटियाँ गूँजती हैं' में कुछ भारतीय कुछ चीनियों से सघप करत हैं। ज्ञानदेव अग्निहोत्री के 'नफा की एक गाम' में भारतवासी देवल, नीमो मातई, गोगो आदि आक्रमक चीनी बाणू और उनके माधियों से सघप करत हैं। नानदेव अग्निहोत्री के 'वतन का आवरू' में भारतीय कश्मीर के देशभक्त इला हीवहू और उनकी पगमीना तथा रेशमा नामक लड़कियाँ आक्रमक पाकिस्तानियों से सघप करती हैं। इन नाटकों की यह विशेषता है कि जो परस्पर ग्रिह्य व्यक्ति सघप कर रहे हैं वे अपने अपने देश अर्थात् समुदाय के प्रतिनिधि हैं। य व्यक्ति जब लड़न लगत है, तब लगता है कि इनके रूप में वे देश अर्थात् समुदाय लड़ रह हैं जिनके ये व्यक्ति प्रतिनिधि हैं। अतः इस सद्भ में किसी देश का कोई व्यक्ति दूसरे देश के किसी व्यक्ति से सघप करता है, तो उसका समावेश समुदाय और समुदाय' के सघप में ही किया जायगा।

व दावनलाल वर्मा के 'निस्तार' में मानवोचित अधिकारों को पाने तथा अत्याचारी के अत्याचार का मिटाने की तीव्र इच्छा से अस्पृश्य का अत्याचारी स्वयं से सघप है।

इस प्रकार बाह्य सघप के मूलभूत पाँच प्रकार हैं। लेकिन बाह्य सघप के विभिन्न प्रकारों के सद्भ में और एक तथ्य का निर्देश करना आवश्यक प्रतीत होता है। वह यह कि बाह्य सघपों के प्रकारों में कोई नयीतुली विभाजन देना नहीं है। अतः किसी बाह्य सघप का अर्थ अनेक प्रकारों में भी समावेश किया जा सकता है। इस बयन का तात्पर्य यह है कि किसी एक प्रकार का बाह्य सघप अर्थ अनेक प्रकारों में सम्मिलित किया जा सकता है।

उपेन्द्रनाथ अश्व के अलग अलग रास्ते में पूरन और रानी का पुराणमत बाधियों से जो सघप है वह पारिवारिक सामाजिक तथा दश मायताभा का सघप है। अमतराय के 'चिन्धिया की एक झालर' में नदन और मंगल का पिता पुत्र का जो सघप है वह व्यक्ति-व्यक्ति का सघप है ही साथ ही पारिवारिक और सजातिक सघप भी है। नदन के जीवन विषयक सिद्धांत अलग है तथा मंगल के भी अलग हैं। डॉ० कम्प्रीनसरायण लाल के 'रत्नमल' में कर्मल और अहाबीर का भाई-भाई का जो सघप है वह व्यक्ति-व्यक्ति का भी है और वह वय सघप तथा आधिक सघप भी है। जगन्गीशचन्द्र माधुर के 'कोणाक' में नित्पिया का अत्याचारी चालुक्य की सेना से जो सघप है वह समुदाय समुदाय का सघप तो है ही, साथ ही वह व्यक्ति का अत्याचारी सत्ताधारी से वय सघप है।

व्यक्ति और व्यक्ति का सघप सभी वास्तविक दृष्टि से व्यक्ति और समुदाय का सघप होता है। रेवतीसरन गर्मा के 'चिराग की ली' में किशोर का अपनी पत्नी

बारा म जो मध्यम है वह वास्तविक दृष्टि में "व्यक्ति और समुदाय" का मध्यम है। विचार इकमतवम के स्तर पर हान हुए भी आत्मवादा यन्त्रि है। विचार न प्रतिष्ठा की है कि वह कदापि गिबन लेकर किसी का काम नया उग्या बकि गिबन लेकर थुडे काम करवाने का प्रयासागियों का पकडकर नया उग्या। जिन तारा भ्रष्टाचारिया की बाल म फमकर स्वय प्रयाचार बन जाना है। फरन पनि-यत्नी म मध्यम छिन्ना है। य मध्यम पर आर म व्यक्ति और व्यक्ति का मध्यम है ता दूसरा ओर स व्यक्ति और समुदाय का मध्यम है। क्योंकि विचार का बल ता म नया, बकि भ्रष्टाचारिया के समुदाय म मध्यम है

उपयुक्त विवरण में स्पष्ट होता है कि जिस एक प्रकार का वास्तविक मध्यम अन्य जनक प्रकार म समाविष्ट किया जा सकता है।

(ब) आंतरिक मध्यम

आंतरिक मध्यम का पर विचार है जहाँ नाटक यन्त्रि और उमक मा म पर कद्रित हुआ रहता है। य मध्यम व्यक्ति और उमकी विविध मन स्थिति से संबद्ध होता है। म स्पष्ट म आंतरिक मध्यम यह मध्यम है जो यन्त्रि और उमकी दुविधाग्रस्त एवं अनिर्णयात्मक मन स्थिति के मध्य स्थित हुआ रहता है।

(१) परिस्थिति विषय के सम्बन्ध में व्यक्ति के माधन चुनाव की नियम करने का समस्या उपस्थित होता है। व्यक्ति का दृष्टान्त प्रतियोगिता में विराट् उत्पन्न होता है। "यन्त्रि" उनमें उ विचार एक के चुनने स्वीकार करने अवस्था प्राप्ति के लिए का नियम करना पड़ता है। जिन यह नियम बना रहे पाता। क्योंकि उमका मन कभी इधर घावा जाता है, कभी उधर। दूसरे व्यक्ति का मन स्थिति एकदम अस्थिर हो जाती है। वह जन्म अवसर म पर जाता है कि उमका समय म नही जाता कि उम क्या करना चाहिए क्या नियम करना चाहिए। उमा अवस्था में व्यक्ति का नियम बहुत और मत्वर नहा कर सकता। यन्त्रि का नियम करने के हेतु अपनी ही दुविधाग्रस्त तथा अनिर्णयात्मक मन स्थिति में मध्यम करना पड़ता है। य मध्यम विचार नियम तक पहुँचने में उम अवस्था अधिक समय उठा है। वास्तव में अधिक समय उने का उमा सुभावना रहता है। अतः किसी नियम तक पहुँचने के अनु व्यक्ति द्वारा जन्म का दुविधाग्रस्त एवं अनिर्णयात्मक मन स्थिति में किया जाना बाधा मध्यम हो एक अन्तरिक मध्यम है।

ज्यों के शत्रुत्व मन का आंतरिक मध्यम जन्म मध्यमों है। न के मानस में प्रवृत्ति और निवृत्ति में भाग और उ म म प्रामाण्य और विरक्ति में

1 The classic example of this type of conflict is of course Hamlet. The main conflict in the play is in Hamlet's mind.

विरोध उत्पन्न हुआ है। उस इन दोनों में से किसी एक को चुनने स्वीकार करने का निणय करना है। लेकिन न तो नाटक के अंत तक कोई निणय नहीं कर पाता। क्योंकि नंद का मन एक ओर बुद्ध के उपदेशों में रचि उठा है तो दूसरी ओर वही मर सुंदरी के रूप-पाश में बंदी बनकर जीवन का भोग करना चाहता है। अतः नंद कोई निणय करने में अपने को असमर्थ पाता है और अपने पर ही खींचता रहता है। इससे उसका आंतरिक संघर्ष तीव्र बन जाता है। उसकी समझ में नहीं आता कि किस समय पर उसे क्या करना होगा। यह इच्छा न होन हुए भी सुंदरी और बुद्ध की आशा या पालन करता रहता है और स्वयं पर खीझना भी रहता है। बुद्ध के आदेशानुसार नंद के बंध बाटे जाते हैं। उस समय भी नंद बुद्ध का विरोध नहीं कर सकता। फलतः नंद का आंतरिक संघर्ष और तीव्र बन जाता है। वह दुविधाग्रस्त तथा अनिणयारम्य मन-स्थिति से मुक्ति पाने के लिए बंध की ओर चला जाता है और वहाँ याघ्र से लड़ता है। 'याघ्र' से लड़ने पर भी वह न किसी निणय पर पहुँच पाता है, न मन को शांत कर सकता है। इसलिये वह कहता है—

याघ्र झलड़कर भी मन की शांति नहीं मिली लगता है अभा और लड़ना है, बहुत लड़ना है ऐसे किसी से जिसके पास लड़ने के लिए भुजाएँ नहीं ह।^१
 इस प्रकार नंद का आंतरिक संघर्ष किसी निणय पर सहजता से पहुँचने वाला नहीं है।

जो व्यक्ति सत्वर निणय कर अपने आंतरिक संघर्ष से मुक्त नहीं होता, वह खुद पर तथा दूसरों पर खींचना रहता है। वह निराशा तथा उदास नजर आता है। उपेन्द्रनाथ अक्ष के 'कर्म' में अन्धी (अपराजिता) आंतरिक संघर्ष के कारण स्वयं पर अपने घृच्छी तथा पति पर खीझती रहती है। वह सदा निराशा तथा उदास नजर आती है। ठीक ऐसी ही दशा उपेन्द्रनाथ अक्ष के 'भँवर' में प्रतिभा की, विष्णु प्रभाकर के 'डाक्टर' में डा. अनीला और दया प्रसाद सिंह के 'मन के भँवर' में डॉ. बगिच्छ की है।

'मन के भँवर' में डा. बगिच्छ न कोई निणय कर पाता है न आंतरिक संघर्ष से मुक्त होन है। वे अपने अस्थिर मन को रमाने के लिए रागियों की सेवा में अपना समय बिताते हैं और अपने व्यवसाय में प्रगतिशील प्रगति कर लते हैं। किसी निणय के अभाव के कारण उनका आंतरिक संघर्ष समाप्त नहीं होता और उसमें ही उनका करण अंत होता है।

उपयुक्त उदाहरणों में निर्दिष्ट व्यक्तियों की क्रिया-वापार तथा बोलन के ढंग में कभी कभी बिखिन्नता भी दिखाई देती है। इसका कारण उनमें छिड़ा हुआ आंतरिक संघर्ष है। अतः आंतरिक संघर्ष से ग्रस्त व्यक्ति की दशा विविध एवं

बाग म जो सघर्ष है वह सामाजिक दृष्टि से 'व्यक्ति और समुदाय' का सघर्ष है। बिगौर इकमतम ए स्पेकर होने हुए भी आत्मवादी यति है। बिगौर न प्रतिभा की है कि वह कदापि गिनवन कर किमी का काम नग करगा बकि रिदवन दकर मुठ काम करवाने का प्रष्टाचारियों का पकडकर मज्जा लगा। एकिन तारा भ्रष्टाचारियों की चाल में फँसकर स्वयं प्रष्टाचारी बन जाती है। फलतः पति-पत्नी में सघर्ष छिन्ता है। यह सघर्ष एक ओर ॥ व्यक्ति और व्यक्ति का सघर्ष है तो दूसरी ओर स व्यक्ति और समुदाय का सघर्ष है। क्योंकि बिगौर का बवल ताग म नहा, बकि भ्रष्टाचारियों के समुदाय से सघर्ष है।

उपयुक्त विवरण में स्पष्ट होना है कि किमी एक प्रकार का बाह्य गन्ध अथ जनत प्रकाश में समाविष्ट किया जा सकता है।

(ब) आंतरिक सघर्ष

आंतरिक सघर्ष क्या पर मिलता है जहाँ नाटक 'यति और उमर मा' से पर कटित हुआ रहता है। यह सघर्ष व्यक्ति और उमर की बिगिष्ट मन स्थिति से संबद्ध होता है। हम ज्ञाति से आंतरिक सघर्ष यह सघर्ष है जो व्यक्ति और उसका दुविधाग्रस्त एवं अनिणयात्मक मन स्थिति के सघर्ष छिन्ता हुआ रहता है।

(१) परिस्थिति बिगौर उमर मा से व्यक्ति के सामने चुनाम का, निणय करने का समस्या उपस्थित होता है। यति का दृष्टान्त प्रवक्तियों में विराय उत्पन्न होता है। यति उमर मा किमी एक का चुनन स्वाकार करने अवरो प्राप्ता में तन का निणय करना पानता है। एकिन वह निणय तन कर पाता। क्योंकि उसका मन बभा एधर खींचा जाता है, बभा एधर। इसमें 'यति का मन स्थिति एकदम अस्थिर हो जाता है। यह इतना असमज्ज में पट जाता है कि उसका समझ में नही आता कि उस क्या करना चाहिए क्या निणय करना चाहिए। ऐसा अवस्था में व्यक्ति का निणय सहज और सरकर नही कर सकता। यति का का निणय करने के हनु अरना हो। दुविधाग्रस्त तथा अनिणयात्मक मन स्थिति में सघर्ष करना पडता है। यह सघर्ष किमी निणय तक पहुँचन ॥ इस अवस्था बिगौर समझ लता है। सामाजिक में अधिक समय लन का न मानावना रहता है। अतः किमी निणय तक पहुँचन के हनु व्यक्ति द्वारा अरना हो। दुविधाग्रस्त एवं अनिणयात्मक मन स्थिति से किया जाना बाग सघर्ष हो आंतरिक सघर्ष है।

अतः 'क राजम' में नाटक का आंतरिक सघर्ष जयंत समस्याओं है। नाटक मानस में प्रवृत्ति और निवृत्ति में भाग और स्वयं में आगति और विरति में

1 The classic example of this type of conflict is of course hamlet

The main conflict in the play is in Hamlet, s mind

—Milton marx—The Enjoyment of Drama (P 28 Edition 1961)

विरोध उत्पन्न हुआ है। उसे इन दोनों में से किसी एक को चुनने, स्वीकार करने का निणय करना है। लेकिन न द नाटक के अंत तक कोई निणय नहीं कर पाता। क्योंकि न द का मन एक ओर बुद्ध के उपदेशों में रचि लता है, तो दूसरी ओर वही मन सुंदरी के रूपपाश में बँदी बनकर जावन का भोग करना चाहता है। अतः न द कोई निणय करने में अपने को असमर्थ पाता है और अपने पर ही खीनता रहता है। इससे उसका आंतरिक सधप तीव्र बन जाता है। उसका समय नहीं आता कि किस समय पर उसे क्या करना होगा। वह इच्छा न होने हुए भी सुंदरी और बुद्ध की आज्ञा का पालन करता रहता है और स्वयं पर खीनता भी रहता है। बुद्ध के आदेशानुसार न द के केश काटे जाते हैं। उस समय भी न द बुद्ध का विरोध नहीं कर सकता। फलतः न द का आंतरिक सधप और तीव्र बन जाता है। वह दुविधाग्रस्त तथा अनिणयात्मक मन स्थिति से मुक्ति पान के लिए बन की ओर चला जाता है और वहाँ व्याघ्र से लड़ता है। व्याघ्र से लड़ने पर भी वह न किसी निणय पर पहुँच पाता है न मन का शांत कर सकता है। इसलिए वह कहता है—
 "याघ्र म लड़कर भी मन की शांति नहीं मिली लगता है अभी और लड़ना है बहुत लड़ना है। ऐसे किसी से जिसके पास लड़ने के लिए भुजाग नहीं है।"
 इस प्रकार न द का आंतरिक सधप किसी निणय पर सहजता से पहुँचने वाला नहीं है।

जो व्यक्ति सदैव निणय कर अपने आंतरिक सधप से मुक्त नहीं होता वह खुद पर तथा दूसरे पर खीनता रहता है। वह निराश तथा उदास नजर आता है। उपद्रनाथ अश्व के 'क' में जप्पी (अपराधिता) आंतरिक सधप के कारण स्वयं पर, अपने अच्छे तथा पति पर खामती रहती है। वह सदा निराश तथा उदास नजर आती है। ठीक ऐसी ही दशा उपेद्रनाथ अश्व के 'भँवर' में प्रतिभा की, विष्णु प्रभाकर के 'डाक्टर म डा' खनीला और दया प्रकाश सिंह के 'मन के भँवर' में डा बगिच्छ की है।

'मन के भँवर' में डा० बगिच्छ न कोई निणय कर पाता है न आंतरिक सधप से मुक्त होते है। वे अपने अस्थिर भावों को रमाने के लिए रागियों की सेवा में अपना समय बिताते है और अपने व्यवसाय में प्रगमनाय प्रगति कर लेते हैं। किसी निणय के अभाव के कारण उनका आंतरिक सधप समाप्त नहीं होता, और उसमें ही उनका कारण अंत होता है।

उपयुक्त उदाहरणों में निम्नलिखित व्यक्तियों की क्रिया-वापार तथा बोलने का ढंग में कभी कभी विशेषता भी नियादे देती है। इसका कारण उनमें छिड़ा हुआ आंतरिक सधप ही है। अतः आंतरिक सधप से ग्रस्त व्यक्ति की दशा विविध एवं

‘पन का दपन नामक व्यक्तित्व विघातक घम रुद्धि का शिकार बन गया है, ता ‘पूर्वी नामक व्यक्तित्व जीवन का भोग करने की अदम्य इच्छा से प्रेरित होकर विघातक घम रुद्धि से मुक्त होने के हेतु प्रयत्नशील है। फलतः दपन में आंतरिक सघप छिड़ता है। उक्त दो उदाहरणों से विदित होता है कि दुहरे व्यक्तित्व के कारण मानव में आंतरिक सघप छिड़ता है।

(३) मनोविज्ञान यह भी मानता है कि मनुष्य में चेतन और अचेतन मन का तथा अह और नतिक अह का सघप छिड़ा रहता है। परिस्थिति विशेष में अह (Ego) के बल पर ‘पति समाज द्वारा प्रणीत नीति नियमों की अवहेलना कर अपना स्वतन्त्र अस्तित्व बनाये रखने के लिए प्रेरित होता है। उस समय समाज के नीति नियमों में अटूट विश्वास करने वाला नैतिक अह (Super Ego) नीति अनीति की ध्यान में रखकर अह की असमर्थनीय क्रियाओं का विरोध करने लगता है। फलस्वरूप अह और नतिक अह में सघप छिड़ता है और दोनों एक-दूसरे का दमन करने का भरसक प्रयास करते हैं।

‘लहुरी के राजहंस’ नाटक में सुंदरी में अह और नतिक अह का सघप छिड़ता है। क्षमा याचना के हेतु बुद्ध के पास जाने के पूर्व नन्द ने सुंदरी को वचन दिया था कि वह सुंदरी के माथे पर लगाया हुआ विशेषक (टीका) सूखने के पूर्व लौट आयगा। सुंदरी ने भी नन्द की बात पर विश्वास करत हुए कहा था कि वह नन्द के लौटने तक विशेषक को सूखने नहीं देगी। सुंदरी प्रतीक्षा करती रहती है। लेकिन नन्द के लौटने में देर हो रही है। विशेषक सूखने लगता है। उस अवसर पर सुंदरी का नतिक अह विशेषक को सूखने देना नहीं चाहता है। अतः वह पानी से विशेषक को गीला करता रहती है। परन्तु नन्द के लौटने में जस जस देर होने लगती है सुंदरी में अह और नतिक अह का सघप छिड़ता है। सुंदरी का अह सोचता है कि अब प्रतीक्षा करने का अब है अपने को अपमानित करना। लेकिन नतिक अह और प्रतीक्षा करना चाहता है। परिणामतः अह और नतिक अह में ऐसा सघप छिड़ता है, जिसमें अह की जीत हो जाती है। इस पर प्रकाश डालत हुए सुंदरी अलका से कहती है—‘प्रतीक्षा कर रही होती, तो अपने माथे का विशेषक यह बिन्दु सूख जाने न दनी। परन्तु जितना समय इसे गीला रखना चाहिए था उससे कहीं अधिक समय मैं इसे गीला रखा। एक पहर दो पहर तीन पहर। हर बीतता हुआ क्षण मेरे प्रयत्न का उपहास उड़ाता था, फिर भी मैं अपने अदर के विरोध से लड़ती रही, मन के विद्रोह को किसी तरह समझाता रही। परन्तु एक क्षण आया जब वह प्रयत्न मन से हार गया। मेरा गीला हाथ माथे तक जाकर लौट आया और मैं उस फिर गीला नहीं किया। अब मुझे प्रतीक्षा नहीं है अलका। मैं अपने स्वाभिमान को

और नया एक मकानी । 'इसमें प्रतीत होता है कि मुन्गा में अणु और नवित्व प्रद्वे
का मध्यम बिन्दु मिला था ।

(४) चेतन और अचेतन मन का मध्यम उपादान अर्थात् चेतन मन ही है। प्रतिभा का चेतन मन जब जिसमें प्रतिभा का विकास पाया जाता है उगता है। उगता अचेतन मन चेतन मन में मध्यम होता है। क्योंकि अचेतन मन की भाँति है कि प्रतिभा का व्यापक जिसमें योग्य वस्तु में है। प्रतिभा प्रतिभा अनुभव करती है कि उगता अचेतन मन का भाँति व अनुभव का स्वरूप मिश्रण की समझना नहीं है। अतः प्रतिभा घटकर अचेतन चेतन मन व अनन्त जिसमें समझना तथा व्यापक करती व तत्त्व जानती है। अतः उगता अचेतन मन विशेष करता है। अतः प्रतिभा में अतः अचेतन मन मध्यम होता है जो उगता जिसमें पुराने में पाया करने का निमित्त नहीं करने देता।

इस प्रकार यह सिद्ध हुआ है कि वर्तमान यग व नाटकों में मनाविधान व आधार पर अन्तरिक मयग का उत्पादन किया जा रहा है। इसमें मात्र का हि। नाट्य अधिक सामिक अधिक मयाय तथा जावन प्रदान हुआ है।

(म) आन्तरिक मध्यम के प्रकार

आतन्त्रिक सपथ दो प्रकार का होता है। पहला भावनिष्ठ आतन्त्रिक सपथ होता है और दूसरा वचनान्वित आतन्त्रिक सपथ होता है।

१. बिगिष्ट परिस्थिति में भावनाओं का मध्य विराट् उत्पन्न होने पर भावनिबन्ध संपन्न होता है। भावनिबन्ध संपन्न व प्रसार होता है।

(ख) सदुभाषनाया का व्यापारिक मध्य

१. परिदृष्टिनि विविध म सा सम्भावनाया विविध उत्पन्न होता है। व्यक्ति का समस्त मनोभावना कि विभिन्न सम्भावना का प्राधान्य दिया जाय ? निश्चय न कर पाने का कारण व्यक्ति इस सम्भावना की ओर आकांक्षित होता है तो कभी उस सम्भावना की ओर। फलतः सम्भावनाया में गणन छिड़ता है। व्यक्ति निश्चय करने तक इस संधय में उत्पन्न होता है। निश्चय के अनन्तर ही व्यक्ति इस गणन में मुक्त हो जाता है। डॉ० विवेकानन्द मिश्र का धारणा गूँजता है नाटक में गीत का—“सम्भावनाया का—ना नरिक् संधय है। एक ओर पुत्र प्रेम का भावना है तो दूसरी ओर दण्ड प्रेम का भावना है। गाँव का दण्ड प्रेम का भावना का दण्ड पत्र का सत्ता दाना चाहता है। पर गाँव का पुत्र प्रेम का भावना विविध करना है। फलतः गाँव में सम्भावनाया का सामाजिक संधय छिड़ता है। वह निश्चय नही कर पाना कि किस सम्भावना का प्राधान्य दिया जाय ? नाटक के अन्त में गाँव दण्ड प्रेम का सम्भावना

को प्राधान्य देने का निणय करके देशद्रोही पुत्र की हत्या करता है ।

(आ) परस्पर विरुद्ध भावनाओं का आन्तरिक सघप

परस्पर विरुद्ध (सद असद) भावनाओं के मध्य तब सघप छिड़ता है जब व्यक्ति निणय नहीं कर पाता कि सदभावना को प्राधान्य दिया जाय या असदभावना को ? मोहन राकेश के 'लहरो के राजहंस' में न द निणय नहीं कर पाता कि त्याग (विरक्ति) की भावना को प्राधान्य दिया जाय अथवा भोग की भावना को ? फलस्वरूप न द म हृदयस्पर्शी आन्तरिक सघप छिड़ता है । प्रस्तुत सघप नाटक के अन्त तक चलता रहता है ।

२ व्चारिक आन्तरिक सघप भी दो प्रकार का होता है ।

(क) सद्विचारों का आन्तरिक सघप

विशिष्ट परिस्थिति में व्यक्ति निणय नहीं कर सकता कि किस सद्विचार को प्रधानता दी जाय ? फलतः सद्विचारों में सघप छिड़ता है । 'कोणाक' में विशु के सामन निणय करने की समस्या उत्पन्न होती है कि पुत्र रक्षा से सम्बद्ध विचार को कार्यान्वित किया जाय या कला रक्षा से सम्बद्ध विचार को ? परिणामस्वरूप निणय करने तक विशु में आन्तरिक सघप चलता है ।

(ख) परस्पर विरुद्ध विचारों का आन्तरिक सघप

परस्पर विरुद्ध विचारों में तब सघप छिड़ता है जब किसी एक को स्वीकार करने का निणय नहीं किया जा सकता, 'डाक्टर' नाटक में अनीला जब तक निणय नहीं करती है तब तक प्रतिहिंसा से संबद्ध विचार और डाक्टर का कर्तव्य निभाने से संबद्ध विचार में सघप चलता है ।

६ सघप की श्रेणी और नाटक का मूल्य

(त) आन्तरिक सघप का महत्त्व

श्रेणी की दृष्टि से नाटक में बाह्य सघप की अपेक्षा आन्तरिक सघप का अत्यधिक महत्त्वपूर्ण स्थान होता है । आन्तरिक सघप नाटक को प्रभावी, वितनीय एवं मनोहारी रूप प्रदान करता है । इस दृष्टि से जयगंकर प्रसाद कृत 'स्कन्दगुप्त', मोहन राकेशकृत आपाह का एक दिन और 'लहरो के राजहंस', जगदीशचन्द्र माथुरकृत 'कोणाक' और 'पहला राजा' डा० रामजीनारायण लाल कृत 'दयन और सूर्यमुख', बिष्णु प्रभाकर कृत 'डाक्टर' नाटक लक्षणीय हैं । इन नाटकों में क्रमशः स्कन्दगुप्त और देवसेना मल्लिका और कालिदास न द, विशु पृथु प्रदुम्न और वेनुरती तथा रुक्मिणी डा० अनीला इन सबका आन्तरिक सघप हृदय को झकझोने वाला है । परिणामस्वरूप उपर्युक्त नाटक अत्यन्त प्रभावशाली बन पड़े हैं ।

आन्तरिक सघप मनुष्य और उसका भीतर छिड़े विरोध पर आधारित होता

है। यह भीतरी विरोध जीवन मूल्यों, मन प्रवृत्तियों भावनाओं वांछाओं इच्छाओं में उठा हुआ होता है। इसमें मनुष्य का अस्तित्व जीवनरही बगोली पर बसता है।

(१) ऐतिहासिक आन्तरिक मध्यम मद्भावनाओं मन्त्रिच्छाओं, सद्प्रवृत्तियों, सद्विचारों, मन जीवन मूल्यों में आविर्भूत विरोध में सबधित होता है वह अत्यन्त प्रबल होता है। इसमें व्यक्ति की मानवता एक महानता उद्भासित होती है। 'वागाव' के तत्ताय अर्थ में 'गिना' विना का आन्तरिक मध्यम सन्निच्छाओं में अत्यन्त विरोध से सम्बन्धित है। एक आर पुत्र रणा की इच्छा है तो दूसरी ओर बला रणा की। विनु की इनमें से किसी एक का रणा करने का निर्णय करना है। अस्तित्व प्रविष्टा प्रत्यक्ष विनु निर्णय करने में अपने का अस्मत्त्व जाना है। अतः उसमें आन्तरिक मध्यम छिड़ता है। पुत्र धर्म का धनावनी से विनु पुत्र रणा का इच्छा को त्याग कर बला रणा का निर्णय करता है। इस निर्णय में 'गिना' विना का व्यक्तित्व की महानता का उद्घाटन होता है।

अपानकर प्रमाण का स्वतन्त्र गुण में भी एक स्वतन्त्र और दबधना का आन्तरिक मध्यम सन्भावनाओं में आविर्भूत विरोध से सबधित है। इनमें एक आर निजी प्रेम है तो दूसरी ओर प्रेम प्रेम। इनमें से किसी एक का चुनने का निर्णय करने का अस्मत्त्व में स्वतन्त्र तथा दबधना में आन्तरिक मध्यम छिड़ता है। जब व व्यक्तित्व प्रेम का त्याग कर दग रणा का करण करते हैं तब उनका व्यक्तित्व की महानता प्रकट होती है।

'आपाव' का एक 'गिना' में मन्त्रिका का आन्तरिक मध्यम सन्भावनाओं में अत्यन्त विरोध सम्बन्धी है। एक आर में भी ममता है तो दूसरी ओर अपना प्रेम। इनमें से किसी एक का चुनाव का अस्मत्त्व में मन्त्रिका का आन्तरिक मध्यम अत्यन्त बलवत् है। मूलमूल में भी अस्मत्त्व का आन्तरिक मध्यम मद्भावनाओं सम्बन्धी विरोध से सबधित है। एक आर पुत्र प्रेम है तो दूसरी ओर विनाग में द्वारिका की रणा का बलवत् है। इस नाटक में प्रभु और वनरानी का भी एक आर अपने विरक्षण प्रेम का एक एक दूसरे का अपना बनाने का इच्छा है तो दूसरी ओर द्वारिका रणा की इच्छा है।

इस प्रकार इस आन्तरिक मध्यम में व्यक्ति का व्यक्तित्व गौरवावित हो जाता है।

(२) जो आन्तरिक मध्यम मद्भावनाओं मूल्य भावनाओं इच्छाओं प्रवृत्तियों, विचारों जीवन मूल्यों में अस्मत्त्व विरोध सबधित होता है वह भी अत्यन्त प्रबल होता है। इसमें भी मनुष्य का व्यक्तित्व परिष्कृत होना एक मनुष्यत्व का निरूपण की सम्भावना होती है।

'लहरा व गजहरा' में नाटक का आन्तरिक मध्यम मूल्य और दुष्ट इच्छाओं

में उत्पन्न विरोध सम्बन्धी है। एक ओर जीवन का निबन्ध भोग करने की इच्छा है, तो दूसरी ओर विरागी बनने की इच्छा है। नद इनमें से किसी एक को चुनने का नियम नहीं कर पाता। फलस्वरूप नाटक के अन्त तक नद का तीव्र आंतरिक सघर्ष है। “दपन” में भी दपन का आंतरिक सघर्ष नद के आंतरिक सघर्ष से मिलता जुलता है। “डाक्टर” में डा० अनीला का आंतरिक सघर्ष भी सद और असद इच्छाओं के बीच उत्पन्न विरोध सम्बन्धी है। एक ओर डाक्टर का कर्तव्य निभाने की अर्थात् रोगी के प्राण बचाने की इच्छा है, तो दूसरी ओर शत्रु से प्रतिशोध लेने की अर्थात् रोगी के प्राण लेने की इच्छा है। अन्त में वह कर्तव्य को निभाने का नियम कर लेती है। इससे डाक्टर अनीला के व्यक्तित्व का गौरव प्रकट होता है।

उक्त विवेचन से ज्ञात होता है कि नाटक में आंतरिक सघर्ष का महत्वपूर्ण स्थान होता है। इससे पात्रों की चरित्रिक विशेषताओं का उदघाटन होता है, उनकी मनुष्यता का प्रकाशन होता है। इससे नाटक का मूल्य एवं माहात्म्य सर्वांगीत होता है। फलस्वरूप नाटक प्रभावी, मार्मिक तथा श्रेष्ठ बन जाता है।

(घ) विशेष सन्दर्भ में बाह्य सघर्ष का महत्व

वास्तव में बाह्य सघर्ष भी मनुष्य की आंतरिक इच्छाओं से सम्बन्धित होता है। उसकी आंतरिक इच्छा ही उसे सघर्ष प्रवृत्त करती है। अतः बाह्य सघर्ष भी, विशेष सन्दर्भ में, नाटक में श्रेष्ठ स्थान पाता है। इससे भी नाटक का गौरव सर्वांगीत होता है।

(१) श्रेणी की दृष्टि से वह बाह्य सघर्ष अधिक महत्व का होता है, जो सदिच्छाओं तथा सुष्ठु जीवन मूल्यों को लेकर विभिन्न पक्षों में छिड़ता है। इस प्रकार का सघर्ष हिन्दी नाटकों में बहुत कम उपलब्ध है। मोहन राकेश कृत “आषाढ का एक दिन” में इस प्रकार का सघर्ष विद्यमान है। एक ओर अम्बिका है जो क्या की भलाई के हेतु मल्लिका के भावनात्मक प्रेम का विरोध कर रही है। दूसरी ओर मल्लिका है जो अपने उदात्त प्रेम के लिए माता के व्यावहारिक सिद्धांतों का विरोध कर रही है। यहाँ सघर्षशील दोनों पक्ष अपनी अपनी सदिच्छा एवं सद्भावना को लेकर सघर्ष कर रहे हैं। ये दोनों एक दूसरे के शत्रु नहीं हैं बल्कि हितियो हैं। फलतः इन दोनों के सघर्ष से प्रस्तुत नाटक का माहात्म्य बढ़ गया है।

डा० लक्ष्मी नारायण लाल कृत ‘सूयमुख’ में भी रुक्मिणी और वनरती का सघर्ष मनोरम है। एक ओर स रुक्मिणी द्वारिका की रक्षा के हेतु वनरती के प्रेम का विरोध कर रही है तो दूसरी ओर से वनरती अपने पवित्र प्रेम को सफल एवं साधक बनाने के हेतु रुक्मिणी की समाज-सवर्गी नीति का विरोध कर रही है। इस सघर्ष से नाटक अधिक मार्मिक बन गया है। जगदीशचन्द्र माधुर ने “कोणाक” में भी

का विषयक तबक दुष्टियों को लेकर घमण और विगु व बीन लिए हुआ मध्यम मनोप है। अतः निम्नलिखित निष्कर्ष जा सकता है कि नाटक में इस प्रकार का बाह्य मध्यम का स्थान श्रेष्ठ होता है।

(२) शर्मा की दुष्टि में वह बाह्य मध्यम भी विचारणीय होता है जो मनु अमर गुणगुण प्रवृत्तियों भावनाओं इच्छाओं, मिथ्याओं जीवन मूल्यों का लेकर विभिन्न पलों में छिड़ा हुआ होता है। हिन्दी नाटक में इस प्रकार का मध्यम विगु है। कोणाक में घमण और विगु अच्छाई की रक्षा की इच्छा से आयाचारी चालाकी से मध्यम करते हैं। मूल्यमूल्य में प्रदुग्ध भी दारिद्र्य की रक्षा व हन स्वार्थी एवं आयाचारी बन्धु से मध्यम करता है। बन्धी में हल्का भी जन बन्धन के हनु पानदा अवधूत से मध्यम करता है। पात्रियों मूर्खों है नया का एक नाम और बनेन की आकाश में गगन प्रभी भारतवासी गगन रंगा व हनु आक्रमणकारियों से मध्यम करते हैं। इसमें स्पष्ट होता है कि अनेक हिन्दी नाटकों में इस प्रकार का मध्यम की महत्व का स्थान मिला है। इस मध्यम से नाटक चित्ताकर्षक एवं चित्तनीय बन जाता है। इसमें मर्यादों का उन्नत चरित्र उजागर होता है। अतः नाटक में इस मध्यम का भी स्थान महत्वपूर्ण होता है।

(३) शर्मा की दुष्टि में वह बाह्य मध्यम महत्व का नहीं होता जो अमर प्रवृत्तियों इच्छाओं मूल्यों का लेकर विभिन्न पलों में छिड़ा हुआ रहता है। इस मध्यम से नाटक मनोप एवं मार्मिक नहीं बन पाता। इसमें नाटक का मूल्य नहीं बढ़ता। अतः बहुत कम हिन्दी नाटकों में इस मध्यम का स्थान मिला है। मूल्यमूल्य में स्थापन से प्रेरित होकर बन्धु और माय्य परस्पर मध्यम करने हैं। 'पट्टा राजा' में स्वायत्त प्रेरित हुए मुनिया का परस्पर मध्यम है। 'गुरमुख' व अतः में कपटी मन्त्रियों और कपटी राजा के मध्य छिड़ा हुआ मध्यम इस काटि का ही है। इस प्रकार का बाह्य मध्यम से नाटक का मूल्य बढ़ने व बन्धु कम होने की सम्भावना अधिक होती है। अतः इस नाटक में विगिष्ट परिस्थिति में ही स्थान मिल सकता है।

(४) विगिष्ट इच्छा मध्यम तथा नाटक की श्रेष्ठता का आधार

उपयुक्त विवचन के माध्यम में प्रश्न यह उत्पन्न होता है कि नाटक का मूल्यवान बनाने का जो श्रेष्ठ मध्यम होता है क्या वह विगिष्ट इच्छाओं के कारण छिड़ा हुआ रहता है? प्रस्तुत प्रश्न के उत्तर के रूप में कह सकते हैं कि विगिष्ट इच्छाओं के कारण छिड़ा हुआ श्रेष्ठ मध्यम ही नाटक का मूल्यवान बनाता है। इसका अभिप्राय यह हुआ कि विगिष्ट इच्छा में छिड़ा हुआ मध्यम श्रेष्ठ शर्मा का बन जाता है और श्रेष्ठ शर्मा के मध्यम के बन्धु पर नाटक का श्रेष्ठ एवं मूल्यवान बन जाता है। इसमें स्पष्ट होता है कि मध्यम की श्रेष्ठता विगिष्ट इच्छा पर निर्भर है, ता नाटक की श्रेष्ठता श्रेष्ठ मध्यम पर अवलम्बित है।

विशिष्ट इच्छा की विनोयता पर प्रकाश डालते हुए जे० एच० लासन कहते हैं कि वह जाग्रत इच्छा होती है जो प्रकार और परिणाम के अनुसार संघर्ष करती है।¹ इसका आशय यह हुआ कि संघर्ष की प्रसरता एवं तीव्रता जाग्रत इच्छा के परिणाम पर अवलम्बित होती है और संघर्ष की श्रेष्ठता जाग्रत इच्छा के प्रकार (गुणात्मक मूल्य) पर निर्भर होती है। इस तथ्य पर सर्वप्रथम फ्रेंच विवेचक ब्रुनेति एर ने 'Law of the Drama' (सन् १८९४, ९५-९६) लिखकर अपने मौलिक विचार प्रकट किये हैं। ब्रुनेति एर का मौलिक दृष्टिकोण स्वीकार करता है कि नाटक का मूल्य जाग्रत इच्छा का गुण पूणता पर निर्भर है। इसलिए वे कहते हैं—

*'And the quality of will measures and determines, in its turn, the dramatic value of each work in its species'*²

निष्कर्ष निकालते हुए ब्रुनेति एर स्वीकार करते हैं कि जिस नाटक में इच्छा अधिक परिणाम में काय करती है वह नाटक दूसरे नाटक से श्रेष्ठ होता है—

*"And we will say in conclusion that one drama is superior to another drama according as the quantity of will exerted is greater or less as the share of chance is less and that of necessity greater"*³

ब्रुनेति एर के उक्त कथन में नाटक की श्रेष्ठता के लिए संघर्ष प्रवृत्त इच्छा के परिणाम पर अधिक बल दिया गया है। यहाँ नाटक की श्रेष्ठता के लिए अत्यावश्यक इच्छा की गुणपूणता की उल्लेख है। वास्तव में नाटक की श्रेष्ठता के लिए संघर्षशील इच्छा की गुणात्मकता के साथ ही पर्याप्त परिणाम भी अपेक्षित है। इस तथ्य को ध्यान में रखकर जे० एच० लासन ने ब्रुनेति एर के उक्त कथन की आलोचना करते हुए कहा है—

Brunetiere concluded that strength of will is the only test of dramatic value. One cannot accept this mechanical formulation
This is a matter of quantity as well as quality. Our conception

- 1 This is not a matter solely of the use of the conscious will. It involves the kind and degree of conscious will exerted' (P 163)

—J H Lawson Theory and Technique of Play writing

(Edition 1969)

- 2 Barrett H Clark—European Theories of the Drama Second (Edition 1929)

- 3 Barrett H Clark—European theories of the Drama (P 409)

of the quality of the will and the quality of the forces to which it is opposed determines our acknowledgment of the depth and scope of the conflict ' '।

इसमें जात होता है कि प्रखर तथा श्रेष्ठ सघर्ष में लिये सघर्षणीय इच्छा की तीव्रता तथा गुणात्मकता अपेक्षित है। इस प्रकार के सघर्ष के फल पर ही कोई नाटक श्रेष्ठ, चिन्तनीय मूल्यवान, प्रभावशाली एवं विचित्र बन सकता है।

'बोणाक' में गिल्बिया का विश्वासघात आन्तुक्य में जो प्रखर एवं श्रेष्ठ सघर्ष है उसका प्रमुख आधार घमण्ड का सघर्षणीय इच्छा की तीव्रता प्रबलता एवं गुणात्मकता है। परलोक्य काणाक नाटक श्रेष्ठ मार्मिक एवं मनोहर बन पड़ा है। कलही में हर्ष का पाखण्डा अवधूत से जो प्रखर एवं श्रेष्ठ सघर्ष है, उसका आधार हर्ष का सघर्षणीय इच्छा का तीव्रता, प्रबलता एवं गुणात्मकता है। रत्न कमल में कमल का अपने पूजावाणी भाई से जो प्रखर तथा श्रेष्ठ सघर्ष है उसका आधार कमल की सघर्षणीय इच्छा की तीव्रता, प्रबलता एवं गुणात्मकता है। फलतः उक्त तीनों नाटक उत्तम मननीय तथा मनभावन बन गये हैं। उपद्रवनाथ अरुन वृत्त 'बल्लभ अलग रास्ते नाटक' की भी श्रेष्ठता का कारण यह है कि नाटिकारी पूरन लोहर रानी ने अपनी तीव्र, प्रबल एवं गुणात्मक इच्छा में परम्परावाजियों के विरुद्ध खड़ा हुआ प्रखर तथा मार्मिक सघर्ष।

आन्तरिक सघर्ष पर भी विचार करने पर जात होता है कि सन्निवृत्ताभा अवस्था सन्-अमद इच्छाओं में से उस इच्छा का तीव्र प्रबल एवं उत्कट होना आवश्यक है जो परिस्थिति विनाश के मर्म में अधिक गुणात्मक तथा अधिकतमपूर्ण होगी। इससे आन्तरिक सघर्ष प्रखर एवं श्रेष्ठ रूप धारण करता है। फलतः नाटक भी अत्यधिक मार्मिक मूल्यवान एवं मनोहर बन जाता है। 'बोणाक' में परिस्थिति विशेष के सदम में विष्णु की पुत्र रत्ना की अगुआ कला रत्ना का सन्निवृत्ता तादृ एवं प्रबल हान पर विष्णु का आन्तरिक सघर्ष चिन्तनीय तथा चित्ताकर्षक रूप धारण करता है। उस नाटक का वह अंग अत्यधिक मार्मिक एवं मनोहर बन पड़ा है। लहरी के राजहंस में नन्द की विराग की इच्छा तीव्र एवं प्रबल बनने पर नाटक का आन्तरिक सघर्ष हृदयस्पर्शी बन गया है। इससे प्रस्तुत नाटक मर्मभेदी बन गया है।

उपमूलक विवेचन से यह प्रकट होता है कि नाटक का मूल्यवान एवं महत्वपूर्ण बनाने की शक्ति से—

१ सन्निवृत्ताओं तथा सन्-अमद इच्छाओं के कारण छिड़े हुए आन्तरिक सघर्षों

का श्रेष्ठतर स्थान होता है ।

२ सदिच्छाओं अथवा सद असद इच्छाओं को लेकर विभिन्न पक्षा में छिड़े हुये बाह्य सघप का श्रेष्ठ स्थान होता है ।

३ सघप चाहे आंतरिक हो अथवा बाह्य, वह जिन इच्छाओं के कारण छिड़ता है, उनमें से किसी एक का तीव्र, प्रबल एवं अत्यधिक गुणात्मक होना अत्यावश्यक है ।

सारांश यह कि तीव्र, प्रबल एवं गुणात्मक इच्छा से छिड़ा हुआ सघप श्रेष्ठ श्रेणी का होता है और श्रेष्ठ श्रेणी के सघप से नाटक श्रेष्ठ, मूल्यवान, महत्वपूर्ण एवं मनस्पर्शी बन जाता है । इससे यह भी विदित होता है कि जिस नाटक में पात्र की तीव्र, प्रबल एवं गुणात्मक इच्छा के सघप का अभाव होगा वह अत्यंत साधारण कोटि का नाटक होगा ।

७ सघप के आधार पर नाटक के प्रकार

यह वस्तुस्थिति है कि नाटक का विशिष्ट स्वरूप सघपशील इच्छा के विशिष्ट स्वरूप पर, इच्छा द्वारा स्वीकृत सघप के विशिष्ट स्वरूप पर तथा बाधा के विशिष्ट स्वरूप पर आधारित होता है । अतः यह तथ्य भी नाटक के प्रकारों का एक मान घण्ट बन सकता है ।

सघपशील इच्छा का विशिष्ट स्वरूप उसकी तीव्रता अतीव्रता, प्रबलता अप्रबलता और गुणात्मकता अगुणात्मकता पर अवलम्बित है । लेकिन इच्छा का तीव्र अतीव्र, प्रबल अप्रबल और गुणात्मक-अगुणात्मक होना जितना व्यक्ति पर आश्रित है उतना ही उसके लक्ष्य के मार्ग में उपस्थित बाधाओं के स्वरूप पर भी आश्रित है ।

जगदीशचन्द्र भादुर के 'कोणाक' में कोणाक को मृष्ट भ्रष्ट करने, निरपराधी शिल्पियों को सजा देने और नरसिंहदेव को नद करने के हेतु अत्याचारी चालुक्य आक्रमण करता है । साहसी एवं यायी धमपद में निरपराधी शिल्पियों की, उनकी कला की तथा प्रजावत्सल नरसिंहदेव की रक्षा करने की गुणात्मक इच्छा का उदय होता है । अर्थात् शिल्पियों में भी इस गुणात्मक इच्छा का उदय होता है । लेकिन आरम्भ में धमपद के अतिरिक्त अन्य किसी भी शिल्पी की इच्छा तीव्र एवं प्रबल नहीं हो जाती । क्योंकि वे जानते हैं कि चालुक्य की प्रबल सेना के सामने शिल्पियों की नहीं चलेगी । अर्थात् सामने उपस्थित हुई बाधा साधारण नहीं है । यहाँ यह स्पष्ट होता है कि शिल्पियों की इच्छा की अतीव्रता तथा अप्रबलता वहीं पर आश्रित है ।

साहसी एवं निमग्न धमपद का स्वभाव, किसी भी अवस्था में अत्याचारी के अत्याचार को सहन करना नहीं चाहता है । उसे सम्मानहीन जीवन प्रिय नहीं है । अतः उसे अत्याचारी को सजा देने में आनन्द मिलना है । फलस्वरूप अत्याचारी चालुक्य को सजा देने हेतु धमपद की इच्छा तीव्र एवं प्रबल बन जाती है । यहाँ

यह स्पष्ट होता है कि घमण्ड का अर्थ का नीचता तथा प्रवणता उभा पर आधारित है।

घमण्ड अर्थात् नरक मध्यम अवस्था है कि चाणूर्य का मर्यादित का काम प्रमाण है। उन अवस्था का प्रत्यक्ष प्रवण इच्छा माधन के रूप में प्रत्यक्ष मध्यम का स्वाकार करती है। यही यह स्पष्ट होता है कि विविध माधन का स्वाकार करने का कार्य भी विविध अवस्था पर आधारित है उनका हा बाधा के स्वरूप पर भी आधारित है। क्योंकि बाधा की प्रवणता का मध्यम प्रवणता हा घमण्ड न माधन के रूप में प्रत्यक्ष मध्यम का स्वाकार द्वितीया है। अभी तो वह निर्वाह-म गिनियों में प्राण हाणता है और उन्हीं भी प्रत्यक्ष मध्यम के लिए उनविन करना है। परिणामस्वरूप ममा गिन्या अवाचारा के अन्त के रूप में प्रत्यक्ष मध्यम छदन है। इस मध्यम में और गिनियों की भारी प्राणगति हाता है। प्रत्यक्ष गिन्या विष्णु के बाध पर घमण्ड का बलिदान हाता है। इस बलिदान का प्रतिपाद रूप का बाध विष्णु का करना पड़ता है। स्वयं विष्णु का कार्य का गिराता है और उन्हीं नीच अवाचारा चाणूर्य का अन्त करना है। अन्त में गिनियों का विषय हुई है पर गिनियों में म कवण विष्णु ही आधारित रह गया है। अन्तस्वरूप का कार्य नाटक करना अन्तस्वरूप मुख-प्रधान नाटक बन पड़ा है। अन्तिम यह है कि काण्ड का अन्त मुख-प्रधान भी है और अन्य मवेद भा।

यही मुख-प्रधानता का मध्यम अवाचारा के विनाश में मध्यस्थित है। अन्त यही प्रत्यक्ष मुख-प्रधानता हाता है। अन्तिम मध्यम का यह मुख मवेदता मुख-प्रधानता में विनता है। यह मुख मवेदता इस मध्यम में अन्त अन्त प्रियों के विनाश में मध्यस्थित है। इस प्रत्यक्ष मध्यम में द्वितीया का द्वितीया प्रत्यक्ष प्रत्यक्ष घमण्ड का तथा विम मवेदता गिनियों का विनाश हुआ है। अन्तस्वरूप यही मुख-प्रधानता की मूलता में मुख-प्रधानता अन्तस्वरूप एव अन्तस्वरूपों है। इसमें प्रत्यक्ष नाटक करना अन्तस्वरूप मुख-प्रधान बन गया है।

काण्ड के अन्तस्वरूप मुख-प्रधान बनने का या अवाचारा कारण है उन्हीं मवेदता अन्त अन्त है। (१) घमण्ड एव गिनियों का अन्त का स्वरूप (२) इच्छा द्वारा स्वाकृत मध्यम का स्वरूप (३) बाध का स्वरूप। घमण्ड और गिनियों की अन्त एव प्रवण इच्छा प्रत्यक्ष मध्यम का स्वाकार करना है क्योंकि बाधा प्रवण है। अन्त नाटक अन्त अन्त अन्त बन गया है। गिनियों के अन्त मध्यम का अन्त मध्यम अन्त के कारण अन्त मध्यमाल इच्छा मध्यमक भा है। अन्त इस मध्यम का या मुख-प्रधानता परिणति जाती है, अन्त नाटक करना अन्त बन गया है। अन्त यह है कि काण्ड का अन्त अन्त मुख-प्रधान स्वरूप मध्यमाल इच्छा के विविध स्वरूप पर, इच्छा द्वारा स्वाकृत विविध मध्यम पर बाधा के विविध

स्वरूप पर आधारित है ।

उपयुक्त विवेचन से निष्कर्ष निकाला जा सकता है कि नाटक का विशिष्ट स्वरूप सघषशील इच्छा के स्वरूप पर, उससे स्वीकृत सघष के विशिष्ट स्वरूप पर और बाधा के विशिष्ट स्वरूप पर आधारित है ।

इस निष्कर्ष के आधार पर, स्थूलरूप में निम्नलिखित नाटक प्रकारों को स्वीकार किया जा सकता है —

- १ करुण गम्भीर दुःखा त नाटक
- २ करुण गम्भीर सुख-दुःखा त नाटक
- ३ गम्भीर दुःख-सुखा त नाटक
- ४ दुःखा त नाटक
- ५ सुखा त नाटक
- ६ हास्य विनोदमय नाटक
- ७ हास्य 'यग्यारमक' नाटक

१ करुण गम्भीर दुःखान्त नाटक

इस नाटक में तीव्र प्रबल एवं गुणात्मक इच्छा अपने लक्ष्य तक पहुँचने के हेतु दुःख तथा दुर्जेय बाधा से प्रखर सघष छेड़ती है । फिर भी वह असफल रहती है । फलतः नाटक करुण गम्भीर दुःखान्त बन जाता है । डा० छश्मीभारामलाल के 'सूयमुख' में प्रद्युम्न रुक्मिणी का पुत्र है । वेनुरती रुक्मिणी की सौत है । फिर भी यहाँ प्रद्युम्न और वेनुरती परस्पर प्रेम करते हैं । इनका प्रेम समाज का दृष्टि से अपवित्र तथा नाति बाह्य है । अतः इन दोनों के प्रेम माग में दुःख बाधा के रूप में समाज-नीति उपस्थित हुई है । ऐसी दशा में प्रद्युम्न और वेनुरती अपने स्वाभाविक एवं पवित्र प्रेम की सफलता के हेतु दुःख समाज-नीति से प्रखर सघष छेड़ते हैं । लेकिन वह सफलता मिलने के पूर्व ही उनका अंत हो जाता है । फलस्वरूप नाटक 'करुण गम्भीर दुःखान्त' बन पड़ा है ।

मोहन रावेश के 'लहरो के राजहंस' में नन्द के आंतरिक सघष को अत्यधिक महत्त्व का स्थान मिल गया है । इसमें नन्द की तीव्र एवं प्रबल स्वाग की इच्छा ने भोग की प्रबल इच्छा से प्रखर सघष छेड़ा है । लेकिन नन्द की गुणात्मक इच्छा सफल नहीं हो रही है । अतः लहरो के राजहंस नाटक करुण गम्भीर दुःखान्त बन गया है ।

२ करुण गम्भीर सुख-दुःखान्त नाटक

इस नाटक में तीव्र प्रबल एवं गुणात्मक इच्छा अपने लक्ष्य तक पहुँचने के हेतु दुःख एवं दुर्जेय बाधा से प्रखर सघष छेड़ती है । परन्तु इस सघष में भारी हानि

उठाने के पश्चात् गुणात्मक इच्छा का विजय होती है। फलतः नाटक 'करण गम्भीर' मुख्य-दुःखात् बन जाता है। इस कारण से ही जयश्रीगजदर भायूर कृत 'कोणाक' करण गम्भीर मुख्य-दुःखान् नाटक बन गया है। जानप्रेम अग्निहोत्री के तफा की एक गाय में भी भारतीयों की तीव्र प्रबल एवं गुणात्मक इच्छा आक्रमणकारों चीनिर्मा से सघप्य छेदनी है और भारी हानि उठाने के पश्चात् विजय पाती है। अतः प्रस्तुत नाटक भी 'करण गम्भीर' मुख्य-दुःखात् बन गया है।

३. गम्भीर दुःख-सुखान्त नाटक

इस नाटक में साधु, प्रबल एवं गुणात्मक इच्छा उद्भूत बुद्धि के हनु दुष्टों की बाधा से प्रगल्भ सघप्य छेदनी है। इस सघप्य में सघप्यगील इच्छा बाधा ॥ भा अधिकांश प्रबल प्रमाणित होती है। अतः इस सघप्य में कुछ कष्ट सहन के उपरान्त गुणात्मक इच्छा की ही विजय हाता है। फलतः नाटक गम्भीर दुःख-सुखान्त बन जाता है। जयश्रीगजदर प्रमाण के ध्रुवस्वामिनी में ध्रुवस्वामिनी अपनी मर्यादा की रक्षा के हनु प्रबल बाधा से सघप्य छेदनी है। इस सघप्य में कुछ कष्ट सहन के उपरान्त ध्रुवस्वामिनी का विजय हाती है। परिणामस्वरूप प्रस्तुत नाटक 'गम्भीर दुःख-सुखान्त' बन गया है।

विष्णु प्रभाकर के 'डाक्टर' नाटक में डा० अनीला का महत्त्वपूर्ण आंतरिक सघप्य है। एक बार डाक्टर का वक्तव्य निम्नान का तीव्र इच्छा है ता दूसरा ओर अपमान का प्रणिताप करने का तीव्र इच्छा है। इस सघप्य के कारण डा० अनीला को मानसिक कष्ट सहना पड़ना है। परन्तु अंत में डाक्टर का वक्तव्य निम्नान की गुणात्मक इच्छा अधिकांश प्रबल होकर विराधी इच्छा पर विजय पाता है। इससे प्रस्तुत नाटक गम्भीर दुःख-सुखान्त बन पड़ा है।

४. दुःखान्त नाटक

इस नाटक में प्राप्य की पाने का साधु एवं गुणात्मक इच्छा हाता है परन्तु वह बाधा से साधारण सघप्य छेदनी है। फलतः प्रबल बाधा गुणात्मक इच्छा को सफल नष्टा हानि देनी। इससे नाटक 'दुःखान्त नाटक' बन जाता है। 'मिर्दूर का होली' में चन्द्रकला के भक्त को रजनीकांत ने मार डाला है। उसमें रजनीकांत का पाने की इच्छा का उद्भूत हुआ है। परन्तु चन्द्रकला का इच्छा प्रबल बनकर रजनीकांत को पाने के लिये प्रसर मधुपर्क के बदल साधारण सघप्य छेदनी है। परिणाम स्वरूप चन्द्रकला रजनीकांत का पाने में तथा उसका (रजनीकांत के) प्राणों की रक्षा करने में असफल रह जाता है। इससे नाटक 'दुःखान्त' बन गया है। मोहन रायचंद के आगे अधूर में गहस्वामी महद्भाय परिवार का भगई के हनु अपना मर्यादाहान पत्नी को ठीक रास्ते पर लाने का चाहता है। परन्तु महद्भाय की तीव्र

इच्छा प्रबल बनकर पत्नी में प्रखर सघप नहीं छेड़ती । फलतः पत्नी के सामने महेन्द्रनाथ की कुछ नहीं चलती । अतः नाटक दुःखांत बन गया है ।

५ सुखान्त नाटक

इस नाटक में गुणात्मक इच्छा बाधा से भी अधिक प्रबल होती है । वह बाधा को सहज मात दे सकती है । उसमें यह विश्वास होता है कि बाधा से उसकी विशेष हानि नहीं होगी । अतः वह लक्ष्य तक पहुँचने के हेतु प्रखर अथवा कम प्रखर (सौम्य) सघप छेड़ती है और अपने लक्ष्य तक पहुँचने में सफल होती है । इसमें उसे विरोध कष्ट नहीं सहना पड़ता । फलतः नाटक सुखांत बन जाता है । उपेन्द्रनाथ अक्ष के "अलग अलग रास्ते में रानी और पूरन की गुणात्मक इच्छा परम्परावादियों के सामने झुकना पसंद नहीं करती । अतः वे दोनों अपने क्रांतिकारी सिद्धांतों की रक्षा के हेतु परम्परावादियों से प्रखर सघप छेड़ते हैं और अपने इच्छा नुकूल मार्ग को चुनने में सफल होते हैं । अतः प्रस्तुत नाटक सुखांत बन गया है ।

६ हास्य-विनोदमय नाटक

इस नाटक में साधारण इच्छा साधारण बाधा से इस प्रकार का सघप छेड़ती है, जिसमें हास्य विनोद उत्पन्न होता है । इस सघप में किसी को विरोध कष्ट नहीं सहना पड़ता । अतः नाटक हास्य विनोदमय बन जाता है । चिरजीत के "धेराब" नामक नाटक में प्रधानपात्री शांति उसे चाहनेवालों से ऐसा सघप छेड़ती है जिससे हास्य विनोद उत्पन्न होता है । अतः पूरा नाटक हास्य विनोदमय बन गया है । नाटक के अंत में शांति को सघप में विजय मिलती है और वह जिस चाहती है उसे पाती है ।

७ हास्य व्यंग्यात्मक नाटक

इस नाटक में तीव्र, प्रबल एवं गुणात्मक इच्छा लक्ष्य तक पहुँचने के हेतु बाधा से जो सघप छेड़ती है उसमें हास्यजनक तथा मर्म पर प्रहार करने वाला व्यंग्य शास्त्र का काम करता है । फलतः नाटक 'हास्य व्यंग्यात्मक' रूप धारण करता है । उपेन्द्रनाथ अक्ष का "अलग अलग रास्ते" इसी कोटि का नाटक है । पूरन और रानी ने परम्परावादियों से जो सघप छेड़ा है उसमें ये दोनों प्रभावी शास्त्र के रूप में व्यंग्य का प्रयोग करते हैं । फलतः प्रस्तुत नाटक हास्य व्यंग्यात्मक बन पड़ा है । इस सन्दर्भ में नानदेव अग्निहोत्री का 'शुतुरमुग' नाटक भी उल्लेखनीय है । उसमें राजा और मंत्रिया के मध्य जो सघप है वह सघप के रूप में नाटक के अंत में प्रकट हुआ है । तब तक सघप हास्योत्पादक व्यंग्य के माध्यम में व्यक्त हुआ है । अतः पूरा नाटक हास्य-व्यंग्यमय बन गया है ।

उपयुक्त विवेचन से स्पष्ट होता है कि नाटक के विभिन्न भेद सघपगील

इच्छा के स्वरूप पर उभय स्वीकृत सघर्ष के स्वरूप और बाधा के स्वरूप पर बाधा रित है। अतः इस सम्बन्ध में ब्रुनेटिएर का यह कथन पर्याप्त नहीं लगता कि 'सघर्ष नील इच्छा जिन बाधाओं से सघर्ष करती है उन बाधाओं के स्वरूप पर नाटक के भेद आधारित होते हैं।'¹

यहाँ पर इस तथ्य का निर्देश करना अनुचित न होगा कि दुबल इच्छा सघर्ष नहीं देख सकती। वह अपनी जान के लिए बाधा से सघर्ष करने के बजाए बाधा के साथ समझौते की स्वीकार करती है और विवशता तथा अपमान का जाना जीती है। अलग अलग रास्ते में राज कक्षा प्रकार का जीना जीना रहती है। वह भी समाज की विघातक परम्परा में मुक्त होना चाहती है। पर उसकी इच्छा प्रबल के बल पर दुबल हो जाती है। परन्तु राज प्राप्त परिस्थिति को ही स्वीकार करती है। वह प्राप्य के लिए क्रांतिकार पुरन और रानी का साथ नहीं देता है। इसमें विनिहाना है कि शक्ति का दुबल इच्छा न सघर्ष छेड़ पाता है न नाटक का निर्माण कर सकता है। अतः नाटक का निर्माण उसा नीच प्रबल एवं गुणात्मक इच्छा के बल पर होता है जो लम्प तक पत्रिक के हृत् बाधाओं से सघर्ष छेड़ सकती है। इससे ध्वनित होता है कि सघर्ष नाटक का अनिवार्य तत्त्व है। त्रिम नाटक में सघर्ष का अभाव होगा वह नाटक नाटक के रूप में प्रभावहीन होगा।

८ पाश्चात्य नाट्यशास्त्र में सघर्ष की उद्बोधक विवेचना

बस्तुतः प्रस्तुत अध्याय का मूलधार पाश्चात्य नाट्यशास्त्र है। प्रस्तुत अध्याय में अब नव सघर्ष तत्त्व का जहाँ विवेचन किया गया है उसका मूल में पाश्चात्य नाट्यशास्त्र ही काय कर रहा है। ऐसी दशा में पाश्चात्य नाट्यशास्त्र में सघर्ष की चर्चा का दिग्गजन करना अनावश्यक प्रतीत होगा। परन्तु समय में आ क्यों न हा, इस बात का दिग्गजन करना उचित होगा। क्योंकि इससे प्रस्तुत अध्याय के प्रतिपाद की पुष्टि होगी।

पश्चिम में शीघ्र तत्त्वज्ञान अरस्तू ने पोटिक्स (Poetics) नामक काव्यशास्त्रीय ग्रन्थ का निर्माण किया। इस ग्रन्थ के रूप में पश्चिम में 'नाट्यशास्त्र' का उद्भव हुआ। इस ग्रन्थ का महत्त्व का विवशता यह है कि इसने अरस्तू ने प्राक नाटकों के सम्बन्ध में अज्ञान के उबरान्त नाटक का भ्रान्तिक विवेचन किया है जो आज भी मौलिक प्रत्यक्ष होता है। अब प्रस्तुत ग्रन्थ का नाट्यशास्त्र का रूप कहा जाना अनुचित है।

1 and the dramatic process are by the nature of the obstacles encountered by this will —F Brunetiere Quoted by H H Clark —European Theories of the Drama P (108)

अनेक पश्चिमी मनीषियों ने "पोएटिक्स" और ग्रीक नाटकों का गहरा अध्ययन करने के पश्चात् नाटक के लिए एक अनिवार्य तत्त्व के रूप में सघप को स्वीकार किया है। अरस्तू के "पोएटिक्स" में ट्रेजडी की कथावस्तु के अन्तर्गत सघप को महत्व का स्थान दिया गया है। इस बात का निर्देश करते हुए एस० एच० ब्रुचर ने कहा है—

We may even modify Aristotle's Phrase and say that the dramatic conflict, not the mere plot, is the soul of a tragedy¹

ट्रेजडी के सन्दर्भ में हगर्ज इलेगल और बालरिज ने भी सघप को अनिवार्य तत्त्व के रूप में स्वीकार किया था। लेकिन फ्रेंच विवेचक फर्डिन ड बुनेतिएर ने सब प्रथम नाटक के सन्दर्भ में सघप तत्त्व का विचारणीय विश्लेषण कर सिद्ध किया कि सघप केवल ट्रेजडी का ही नहीं, अपितु सभी प्रकार के नाटकों का एक अनिवार्य तत्त्व है। इस सन्दर्भ में बुनेतिएर का 'Law of the Drama' (सन १८९५-९६ में प्रकाशित) सुविख्यात रहा है। इस पर लिखी गई ब्रडर मथ्यूज की टिप्पणी दृष्ट्य है। इस टिप्पणी का निर्देश करते हुए भी एच ब्लाक लिखते हैं—

'In Brander Mathews notes to the English translation of Brunetiere's Law of the Drama, he says "the theory as finally stated by Brunetiere is his own although it seems to have had its origin in the doctrine of the 'tragic conflict' declared by Hegel and taken over by Schlegel and Coleridge. The idea that tragedy must present a struggle is as ancient as Aristotle. But Brunetiere goes beyond Hegel and Aristotle. He subordinates the idea of struggle to the idea of volition. And in so doing he broadens the doctrine to include not tragedy only but all the manifold forms of the drama. Attention was first directed to it (the law) in the opening chapter on the 'Art of the Dramatist' in the Development of the Drama by the professor Brander Mathews published in 1903'²

उक्त टिप्पणी में बुनेतिएर के सघप विषयक मत की मौलिकता स्पष्ट हो रही है। इसमें यह स्पष्ट हो रहा है कि सघप सभी प्रकार के नाटकों का एक अनिवार्य

1 S. H. Butcher—Aristotle's Theory of Poetry and fine Art
(P. 348) (American Edition—1951)

2 B. H. Clark—European Theories of the Drama—(P. 402-403)
(Second Edition—1929)

तत्त्व हैं। अपने मौलिक मत के अनुसार बुनितिऐर ने नाटक के निमाण में सघष को और सघष के मूल में मानव की इच्छा का स्वीकार करते हुए कहा है 'नाटक, मानव की इच्छा का सघष में प्रस्तुताकरण है।' यह सघषगील इच्छा जिन बाधाओं से सघष करती है उन बाधाओं के स्वरूप के आधार पर नाटक के विभिन्न भेद बनने हैं।¹

ब्रॉडर मध्युज भी नाटक में इच्छा के सघष को स्वीकार करते हुए कहते हैं— 'कोई एक राष्ट्रीय पात्र विभाजन की इच्छा करता है और यही इच्छा काय व्यापार की प्रेरक शक्ति होता है। आधुनिक अथवा प्राचीन हस्त नाटक सघष नाटक में हम विरोधी इच्छाओं का सघष पायेंगे।' ब्रॉडर मध्युज यह भी स्वीकार करते हैं कि सघष तत्त्व के कारण ही कोई नाटक स्मरणीय बन जाता है। इसलिये वे कहते हैं— 'कभी कभी बाद नाटक हममें से कुछ का चरित्र का मूलम अभिव्यक्ति और जीवन के प्रत्यक्ष चित्रों के कारण स्विचर लग सकता है परन्तु जो नाटक दीर्घकाल तक जनता का मनोरंजन करते रहें उनका आधार सघषतत्त्व ही रहा है।'

ब्रॉडर मध्युज ने बुनितिऐर के मत का विवेचन करने के उपरान्त उनके पात्रवाच्य मनीषिया ने नाटक के सञ्चय में सघष तत्त्व पर विचार प्रकट किया है। एच० ए० जो ने स्वीकार करते हैं कि नाटक का सम्भव सघष से होता है।² ए० निकल भी नाटक का सहायक विवरण करते हुए सघष तत्त्व के महत्त्व का

1 'Drama is a representation of the will of man in conflict'
Quoted by A Nicoll—The theory of Drama (P 29) —1969

2 'The general law of the theater is defined by the action of
a will conscious of itself in the dramatic species are by the
nature of the obstacles encountered by this will

—Ferdinand Brunetiere

Quoted by B H Clark—European Theories of the Drama
(P 408) Edition 1929

३ ब्रॉडर मध्युज—अनु० इन्द्रा अवस्थी—नाटक साहित्य का अध्ययन (पृ ५३)
हिन्दी अनुवाद का प्रथम संस्करण सन १९६४ ई०

४ वही—पृ ५६

5 Drama arises when any person or persons in a play are
consciously or unconsciously up against some antagonistic
person or circumstances or fortune —Henry Arthur Jones
Quoted by—A Nicoll—The theory of Drama (P 26), 1969

विस्तारपूर्वक विवेचन करते हैं और लक्षित हैं—‘सभी नाटकों का उद्भव सघप से ही होता है ।’^१ एस० एच० बुचर भी कहते हैं—‘नाटक का अर्थ यही नहीं है कि एक भाव सम्पूर्ण और महत् कार्य के रूप में किसी लक्ष्य की ओर उन्मुख हो, उसमें सघप का समावेश भी होना चाहिये ।’^२ इंग्लैंड के विख्यात नाटककार बर्नार्ड शा ने भी नाटक में सघप के महत्त्व का प्रतिपादन करते हुए लिखा कि सघप नहीं तो नाटक नहीं ।^३

परन्तु रोनल्ड पीकाक, विलियम आचर और हरमन आउल्ट ने नाटक में सघप को उतना अनिवार्य नहीं माना जितना कि उपर्युक्त विद्वानों ने माना है । रोनल्ड पीकाक ने नाटक में कुतूहल और तनाव को अधिक महत्त्व दत्त कर कहा कि इन दोनों को उत्पन्न करने वाला सघप ही नाटक में स्थान पा सकता है ।^४ कुतूहल और तनाव के सद्भव में भी भय न हो, रोनल्ड पीकाक ने नाटक में सघप के महत्त्व को स्वीकार किया है ।

- 1 ‘All drama ultimately arises out of conflict’

A Nicoll—The theory of Drama (P 93)—Indian Reprint, 1669

- 2 But the drama not only implies emotion and expressing itself in a complete and significant and tending towards a certain end, it also implies a conflict’

—S H Butcher—Aristotle's Theory and Fine Art (P 349)

American (Edition 1951)

- 3 “for every drama must present a conflict The end may be reconciliation or destruction or as in life itself there may be no end, but the conflict is indispensable, no conflict no drama

(P vi)

—Bernard Shaw—Plays pleasant and unpleasant, 1937

Volume Second Preface—(Pages vi)

- 4 It is commonly held that conflict makes drama but surprise and particularly tension, are the truer symptoms They both arise from conflict of course but not always and conflict is only dramatic when they do

—Ronald Peacock—The Art of Drama (P 160) First Edition

—उद्धृत—डा० गिरिजासिंह—हिंदा नाटकों की सिल्पविधि (पृ० १४५)

विलियम आर्चर न ब्रुनेटिएर के सिद्धांत का विरोध किया है और नाटक में अनिवार्य तत्व के रूप में मधुप का नही स्वाकार किया है। उन्होंने नाटक में फाइमीय का अधिक महत्त्व दिया है।¹ ऐसा हान हुय भी विलियम आर्चर विनिष्ट सन्दर्भ में मधुप का एक नाटकाय तत्व के रूप में स्वीकार करते हैं।²

हरमन आउल्ड भी ब्रुनेटिएर के सिद्धांत का विरोध करते हुए कतु हैं कि इस प्रकार कहना अयोग्य है कि मधुप ही नाटक है। यह सत्य है कि मधुप भी अनेक तत्वों में से एक तत्व है। इस रूप में भी क्यों न हो। हरमन आउल्ड भी मधुप तत्व के लिए अपनी स्वीकृति दे-या कर रहे हैं। क्योंकि मधुपतन्त्र का एकलम अनावश्यक सिद्ध नहीं कर पाय है।³ यहाँ स्थिति गनान्ड पाकाव और विलियम आर्चर के दृष्टिकोणों की रही है।

1 The essence of drama is crisis. A play is a more or less rapidly developing crisis in destiny or circumstance and a dramatic scene is a crisis within a crisis clearly furthering the ultimate event. The drama may be called the art of crisis as fiction is the art of gradual development' (P 24)

—William Archer—Play Making (P 19-24) Dover Edition 1960)

2 I bid "The plain truth seems to be that conflict is one of the most dramatic elements in life and that many dramas—perhaps most—do as a matter of fact truth upon strife of one sort or another (P 21)

3 (A) Perhaps the most persistently repeated dictum of all is that drama all drama is conflict. Brunetiere was probably the first to utter it but it has been echoed over and over again by people who have never heard of that distinguished French Critic. It is only a half truth (P 34)

(B) Conflict is one of many elements in drama. The most that can be justly claimed is that conflict probably determines the course of more plots than any other single relationship but it would be as untrue to say that drama cannot exist unless based on conflict as it would be maintain that all conflict is drama (P 35)

—Herman Ould—The Art of the play—Second Edition—1948

First Edition — 1938

जे० एच० लासन ने ब्रुनेतिएर के सिद्धांत का समर्थन करने लिये विलियम आचर के आक्षेप को अयथाय सिद्ध किया है। विलियम आचर ने अपने आक्षेप में सोफीक्लीजकृत "ईडिप्स और इवसेनकृत "घोस्ट" में सभ्य का अभाव दिखाते हुये कहा है कि ब्रुनेतिएर का सिद्धांत इन दो नाटकों पर लागू नहीं हो सकता। लेकिन जे० एच० लासन ने विलियम आचर के आक्षेप को अयथाय सिद्ध करत हुये कहा है कि आचर ने इन दो नाटकों की शैलीगत विशेषता को ध्यान में नहीं लिया। इन दो नाटकों की शैलीगत विशेषता यह है कि इन दोनों का आरम्भ निर्णायक क्षण (crisis) से हुआ है। इसका जाण्य यह हुआ कि इन दो नाटकों का आरम्भ होने से पूर्व बहुत सभ्य हुआ है। फलतः नाटक में जो सभ्य है वह पूर्व-सभ्य से ही सम्बन्धित है। इस सभ्य की यह विशेषता है कि इसमें सभ्य-गील इच्छा भावात्मक की अपेक्षा अभावात्मक रूप में अधिक ब्यय कर रही है। 'ईडिप्स' में 'नियति की बात' की टालन के लिये राजा ईडिप्स नियति से एक परिस्थिति से सभ्य कर रहा है। 'घोस्ट' में भी श्रीमती आल्विग और ओस्वाल्ड पतक बुराई को टालने के लिये परिस्थिति से सभ्य कर रहे हैं। इस प्रकार राजा ईडिप्स श्रीमती आल्विग, ओस्वाल्ड य तीनों अभावात्मक इच्छा से सभ्य कर रहे होंगे लेकिन इनके सभ्य का लक्ष्य सुष्ट ही रहा है। इस लक्ष्य का ध्यान में रखकर कहा जा सकता है कि इन तीनों के सभ्य में भावात्मक इच्छा भी ब्यय कर रही है। इस सम्बन्ध में यह भी उल्लेखनीय है कि ये तीनों जाग्रत (उद्देश्य युक्त) इच्छाओं से सभ्य कर रहे हैं। अतः इस प्रकार कहना उचित होगा कि उक्त दोनों नाटकों पर ब्रुनेतिएर का सिद्धांत लागू हो सकता है।¹

नाट्य समीक्षक मिल्टन माक्स और लाजस ईगरी ने भी नाटक के लिये सभ्य को एक अनिवार्य तत्त्व के रूप में स्वीकार किया है।² साहित्य-समीक्षक विलियम हडसन ने भी नाटक के तत्त्व के रूप में सभ्य का स्वीकार किया

- 1 देखिय-J H Lawson—Theory and Technique of play writing
(P 164-166) Seventh Drambook Edition-1969/
First Edition-1936
- 2 (a) "The essence of drama is conflict" (P 21)
—Milton Marx—The Enjoyment of Drama—Second Edition
1961/First Edition, 1940
- (b) 'Conflict is the most vital part of a play' (P 186)
—Lajos Egri—The Art of Dramatic Writing Edition 1960/First
Edition, 1942

है।¹ इस प्रकार अनक पात्राचार्य मनीषियों न नाटक क प्राणनस्त्व क रूप स सधप का स्वीकार किया है और उस पर अपन मौलिक विचार प्रकट किए हैं।

रगमच और प्रेक्षक (सामाजिक) स घनिष्ठ संबंध हान क कारण नाटक का सामाजिक जीवन स अधिक प्रत्यक्ष और निष्ठ का संबंध है। इस तथ्य का दृष्टि में रखकर पाश्चात्य मनीषियों न सधप का नाटक क तत्त्वों स अनिवार्य तत्व क रूप में स्थान दिया है। साथ साथ यह भी स्वीकार किया गया है कि सधप क बिना नाटक प्रभावक एवं रचिवर नही बन पाता। अन प्रेक्षक सम्पूर्ण नाटक में तथा रचि लगा जब कि उसम अनिवार्य तत्व क रूप स सधप का स्थान मिल गया होगा।¹

यही प्रश्न उठता है कि प्रत्यक्ष सधप स क्या रचि लगता है ? इस प्रश्न का उत्तर यह है कि प्रेक्षक सधप में अनुभव करता है कि अना हा इच्छा प्राप्य क लिए सधप कर रही है। इस अवस्था क कारण प्रत्यक्ष सधप क किसी पक्ष स एकदम दृष्टा है और उस पक्ष का मनाद चाहत हुए सगुन नाटक रचिवरक सज्जता है। इस वस्तु स्थिति क कारण ज० एच० लामन का लगा कि प्रेक्षक समाज सधप सधप में अधिक रचि लगता है। अन उन्होंने विपक्ष आग्रह क साथ कहा है कि नाटक क सधप का सामाजिक सधप हा हाना पाता।¹

- 1 Every dramatic story arises out some conflict—(p 199)
—W H Hudson—An Introduction to the study of Literature
—Twenty first Edition June 1958, First Ed March 1910

- 2 (A) Drama requires the eye of the beholder To see drama in something is both to perceive elements of conflict and to respond emotionally to these elements of conflict This emotional response consists in being thrilled in being struck with wonder at the conflict

—Eric Bentley—The life of the Drama Edition 1966 (P 4)

- (B) The rarity of the exceptions proves the rule for the most part both tragic and comic interest is mainly sustained by conflict Without conflict we would not be moved enough to enjoy the play throughout

—Alan Reynolds Thompson The Anatomy of Drama (P 131)
Edition 1946

- 3 Since the drama deals with social relationship a dramatic conflict must be a social conflict ' (P 163) अक्षर ३० पर देखिय।

वस्तुतः प्रत्येक सघष का किसी न किसी रूप में समाज जीवन से सम्बन्ध होता ही है। अतः सघष सामाजिक हो जयवा व्यक्तिक हो, प्रेक्षक सघष में जो रुचि लेता है उसका प्रमुख कारण यह है कि वह किसी पक्ष की सघष शील इच्छा को अपनी सघषशील इच्छा के रूप में अनुभव करता है। इससे यह स्पष्ट होता है कि सघषयुक्त नाटक प्रभावकारी एवं रुचिकर होता है। अतः सघष नाटक का अनिवार्य तत्त्व है।

पाश्चात्य यूनानियों ने सघष तत्त्व की चर्चा करत समय उदाहरण के रूप में अनेक पाश्चात्य नाटककारों के नाटकों के निर्देश किए हैं। उल्लिखित नाटकों में प्राक कालीन एलिस्त्राबीयन कालीन तथा आधुनिक कालीन नाटककारों के नाटकों का समावेश है।

ग्रीक नाटककार एस्चिलस (Aeschylus) सोफोक्लीज (Sophocles) और युरिपिडाज (Euripides) ने अपने नाटकों में यथायथ और आदर्श की उपेक्षा नहीं करते हुए पाह्य तथा आंतरिक सघष को महत्त्व का स्थान दिया है। वस्तुतः दुःखपूर्ण अन्त में ग्रीक ट्रेजडी की महत्ता नहीं है बल्कि सघष में है। इस तथ्य का निर्देश करने के हेतु नाट्य समीक्षक डा० गा० वे० भट्ट कहते हैं—‘ट्रेजडी की सामान्य दुःख के चित्रण और नायक के अन्त पर अवलम्बित नहीं है। ट्रेजडी की सच्ची सामान्य उसमें है जब वह (नायक) विरोधी शक्तियों से सघष सघष करता है और अपनी विनाश की स्थिति में भी दिखाता है कि विरोधी शक्तियों की अपेक्षा बड़ी महान है। ‘ट्रेजडी की स महत्ता को बनाय रखने के लिए ही साफोक्लीज ने अपने नायक का कभी भाग्य का हाथोखिलोना नहीं बनाना दिया।’ तभी तो इनके ‘ईडिपस नाटक का, सत्तार के श्रेष्ठ नाटकों में सहज समावेश किया जाता है। इस नाटक के अन्त में राजा ईडिपस का हृदयस्पर्शी आंतरिक सघष है। इससे स्पष्ट होता है कि ग्रीक नाटकों में पाह्य तथा आंतरिक सघष को अत्यधिक महत्त्वपूर्ण स्थान दिया गया है।

एलिस्त्राबीयन कालीन सुबिरियात नाटककार शेक्सपीयर ने अपने नाटकों में

—‘The essential character of drama is social conflict’

—J H Lawson—Theory and Technique of play writing, 1969
(P 168)

१ ‘ट्रेजडी के सामान्य दुःख के चित्रण आणि नायकाचा अन्त यावर अवलंबून नाही विरोधी शक्तियों जया घयाने त्याने झुज घेतली आणि स्वतःचा नाश ओढवून घ्यावा लागला तरी विरोधी शक्त हून आपण अधिक महान असल्याचा जो प्रत्यय त्याने आणून दिला त्यात ट्रेजडीचे सारे सामान्य आहे।’—डा० गोविंद केशव भट्ट—संस्कृत नाट्यसंज्ञा (पृ० ५२) प्र० सं० सन १९६४।

२ ब्रॅडर मथ्युज—अनुद्भूत अवस्थी—नाटक साहित्य का अध्ययन (पृ० ५८) सन १९६४।

चना और समपन करते समय अनेक नाटका के निर्देश किए हैं। इन मनोपियों ने अपने विवेचन में सघष' शब्द के लिए पारिभाषिक शब्द के रूप में Conflict शब्द प्रयुक्त किया है। इस पारिभाषिक शब्द के लिए पर्यायी शब्द के रूप में clash collision, Encounter strife struggle' शब्द प्रयुक्त किए जाने हैं। लेकिन इन शब्दों का प्रयोग विवेचन के अंतर्गत ही किया जाता है न कि शीपक में Conflict शब्द ही प्रयुक्त किया जाता है। उक्त पर्यायी शब्दों में से Struggle शब्द सर्वाधिक सही है।

उपयुक्त विवेचन के आधार पर निष्कर्ष रूप में कहा जा सकता है—

१ पाश्चात्य नाट्यशास्त्र में सघष को नाटक का अनिवार्य तत्त्व, प्राणतत्त्व माना गया है।

२ पाश्चात्य नाट्यशास्त्र में सघष तत्त्व पर अत्यंत मौलिक विचारणीय एवं चिंतनीय चर्चा हुई भी है और हो भी रही है।

३ पाश्चात्य नाट्यशास्त्र में सघष के लिए पारिभाषिक शब्द के रूप में Conflict शब्द प्रयुक्त किया गया है।

४ पाश्चात्य नाटका में सघष को अत्यंत महत्त्व का स्थान प्राप्त हुआ है। इन नाटकों में बहुत मार्मिक एवं मनोवलाह सघष है ही पर उससे अधिक मार्मिक एवं रुचिकर आंतरिक सघष भी है। सघष के कारण अनेक पाश्चात्य नाटक श्रेष्ठ सिद्ध हुए हैं।

९ संस्कृत नाट्यशास्त्र में सघष की चर्चा का अभाव

भारत में आचार्य भरतमुनि ने सर्वप्रथम नाट्यशास्त्र का निमाण कर नाट्य रचना और नाट्यप्रदर्शन का विस्तारपूर्वक विवेचन किया है। उन्होंने नाटक की एक ऐसी वास्तविकता के रूप में स्वीकार किया जो निर्देशक तथा अभिनेताओं की सहायता से दर्शकों की उपस्थिति में रंगमंच पर अभिनीत की जाती है। इससे सब लोग का एक साथ मनोरंजन होता है और सभी वर्ण के लोग एकत्र आकर देख सकते हैं। उस समय उल्लेखनीय बातें ने शूद्रों को वेद के अध्ययन की मनाई की थी। परिणामतः समाज में असंतोष फैलने लगा। इस समस्या का सुलझान के लिए पंचम वंश नाटक का निर्माण कर वर्ण-व्यवहार को ग्राह्यजनिक बनाने का प्रयास किया गया। इस प्रकार भरतमुनि के नाट्यशास्त्र में नाटक की उत्पत्ति की जो कथा आयी है उससे विज्ञित होता है कि भारत में नाटक की उत्पत्ति एक तात्कालिक

१ नवदयवहारो य मय्यय नूदजातिषु । (नाट्यशास्त्र अध्याय-१)

उद्धृत-डॉ० दशरथ ओझा-हिन्दी नाटक उद्भव और विकास (पृ० ३६)

तृतीय संस्करण, सन् १९६१ ई०

दना, ससृजना नाट्यवागे का अभायसा था । परिणामस्वरूप ससृजना नाटक में आंतरिक सघन उपनिगत रहा है । इस सत्य को दृष्टि में रखकर ही डा० बीच न कहा होगा नायक और नायिका के मन में उठने वाले अतृप्त की समावना का भी ससृजना नाटक न बहिष्कार किया है ।^१

सघन की उपजा के फलस्वरूप ससृजना नाटक में नाट्यगुण की अपेक्षा काव्य का अत्यधिक महत्त्वपूर्ण स्थान दोगुना हुआ है । इस विघटन का दृष्टि में रखकर ही प्रो० बिश्चर बुनिएर न कहा है—

“The orientals have no drama, but they have novels I mean epics”

इस विषय में एस्० एच्० बुचर न भी कहा है—

“India has produced vast poems which pass under the name of dramas”

मराठी के विवचन वि० स० साहकर भा स्वीकार करते हैं कि सघन की उपजा के कारण ही गार्बुल साराज्जगद्विख्यात नाट्यकृति में काव्य का अधिक उत्कर्ष प्रतीत होता है न कि नाट्य का । इन कथना से ज्ञात होता है कि ससृजना नाटकों में सघन की विरासत स्थान नहीं प्राप्त हुआ है ।

उपयुक्त विवचन से स्पष्ट होता है कि—

१ ससृजना नाट्यगाम्त्र में स्पष्ट रूप में सघन का विवचन नहीं किया गया है । केवल ध्वनि होता है कि प्रयत्न नामक कार्यावस्था नियताप्ति तक सघन का रूप धारण कर सकती है ।

२ अत्यधिक आश्रयार्थी दृष्टिकान के फलस्वरूप ससृजना नाटकों में भी सघन की विरासत स्थान नहीं मिला है । पर कुछ नाटकों में बाह्य सघन की लक्षणीय स्थान मिला है ।

३ ससृजना नाटकों में आंतरिक सघन का बहुत कम महत्त्व का स्थान मिला है ।

१ डा० बीच—ससृजना नाटक (पृ० २०५-२१६) प्रथम हिन्दी स्पांतर सन् १९६५

२ उद्धृत—B H Clark—European Theories of the Drama (P 409)

Edition 1929

3 S H Butcher—Aristotle's Theory of poetry and Fine Art
(1 366) 1951

४ “याम्बुच शकुंतला साम्बा जगद्विख्यात नाट्यकृति अधिक उत्कृष्ट आदर्शता से कायाधा, नाट्याधा नष्ट” —वि० स० साहकर प्रास्ताविक पृ० १० डा० गो० के० भट्ट—ससृजना नाट्यसंज्ञा—प्र० स० १९६६ ई०

४ मसूक्त नाटकों में सषय आनुपगिक रूप में प्रतीत होता है, न कि एक आवश्यक तत्त्व के रूप में ।

१० हिन्दी नाट्य विषयक ग्रन्थों में सषय की नाममात्र विवेचना

वस्तुतः जिन हिन्दी नाट्यशास्त्र कहा जायगा इस प्रकार की प्रमरचना नहीं हुई है । अब तक के हिन्दी नाटकों के स्वरूप को ध्यान में रखकर हिन्दी नाट्य शास्त्र का निर्माण नहीं हुआ है । कुछ विद्वानों ने मसूक्त तथा पाश्चात्य नाट्यशास्त्र के अध्ययन के बल पर हिन्दी में नाट्यशास्त्र लिखने के प्रयत्न किए हैं । एकिन इस 'हिन्दी नाट्यशास्त्र' का निर्माण नहीं हो पाया है ।

सबप्रथम भारतेन्दु हरिश्चन्द्र ने हिन्दी में नाटक लिखने वालों को मार्गदर्शन करने के उद्देश्य से ईसवी सन् १८८३ में 'नाटक' नामक निबन्ध लिखा । इस निबन्ध के आरम्भिक 'उपक्रम' में भारतेन्दु हरिश्चन्द्र लिखते हैं— 'आगा है कि हिन्दी भाषा में नाटक बनाने वालों को यह ग्रन्थ बहुत ही उपयोगी हो । ' इस उद्देश्य के अनुसार भारतेन्दु ने हिन्दी नाटक के प्रणयन के लिए मसूक्त नाट्य प्रणाली के साथ पाश्चात्य नाट्य प्रणाली को भी स्वीकार किया है । भारतेन्दु दासतपीयर की नाट्य कला से प्रभावित हुए थे । उन्होंने आचार्य भरतप्रणीत नाट्यशास्त्र का भी अध्ययन किया । अतः भारतेन्दु विश्वास करते हैं कि हिन्दी नाटक के प्रणयन के लिए आचार्य भरत के 'नाट्यशास्त्र' में बहुत कुछ ही नियमों को स्वीकार करना होगा न कि सभी नियमों को । 'क्याकि प्राचीन लक्षण रगकर आधुनिक नाटकादि की घोषा सम्पादन करने से उत्पन्न होता है और यन् व्यर्थ हो जाता है । मसूक्त नाटकादि रचना के निमित्त महामुनि भरत जी जो सब नियम लिख गये हैं उनमें जो हिन्दी नाटक रचना के नितात उपयोगी हैं वे ही नियम यहाँ प्रकाशित होते हैं ।' इससे ध्वनित होता है कि भारतेन्दु हिन्दी नाट्य प्रणाली को एक विशिष्ट रूप प्रदान करना चाहते थे । इसके लिए वे दासतपीयर की नाट्य प्रणाली को भी अपनाने को कहते हैं । एकिन 'भारतेन्दु' के 'नाटक' नामक लघु ग्रन्थ में 'सषय तत्त्व' का वही भी उल्लेख नहीं मिलता ।

महावीर प्रसाद द्विवेदी प्रणीत 'नाट्यशास्त्र' (ई० स० १९०१), बलदेव प्रसाद मिश्र रचित 'नाट्य प्रबंध' (ई० स० १९०३) में भी सषय तत्त्व का उल्लेख नहीं है । इन ग्रन्थों में सबकुछ संस्कृत नाट्यशास्त्र के आधार पर लिखा गया है ।

१ भारतेन्दु हरिश्चन्द्र—नाटक (उपक्रम) प्रथम संस्करण सन् १९४१ ई० संपादक—दामोदरस्वरूप गुप्त ।

२ वही पृ० १४ ।

इयाममुन्तरदाम और पीताम्बररत्न बडम्वाल रचित 'स्पर्क रहस्य' (ई०स० १९३१) में पादचाय नाटकों की नाट्यकला का सन्दर्भ में 'मधुप तत्त्व' का उल्लेख किया गया है।^१ यहाँ मधुप का लिए विरासत का प्रयोग किया गया है। इस ग्रंथ में मधुप तत्त्व की चर्चा नहीं की गई है।

डॉ० एम० पी० खन्ना रचित 'नाटक का परम्परा' (१९४८) में तथा सानाराम चतुर्वेदी प्रणीत अभिनव नाट्यशास्त्र^२ के दूसरे सम्स्करण में पादचाय नाट्यतत्त्वा के विवेचन में द्रुनिएर का मधुप प्रियक सिद्धांत का उल्लेख किया गया है। डॉ० रघुवीर ने भी 'नाट्यकला' (ई० स० १९६१) में संस्कृत तथा पादचाय नाटकों के सम्बन्ध में मधुप तत्त्व का निर्णय किया है। परन्तु इन ग्रंथों में भी मधुप तत्त्व का सैद्धांतिक विवेचन नहीं हुआ है।

रामकृष्ण गुप्त 'गिलामुख जितिन प्रमाण की नाट्यकला' (२० स० मार्च १९३०) नामक ग्रंथ नाट्य समीक्षात्मक ग्रंथ है। इसमें पादचाय नाटकों तथा जयराकर प्रसाद के नाटकों के सम्बन्ध में मधुप तत्त्व अनेक-अनेक बातों का उल्लेख प्राप्त है। इस ग्रंथ में मधुप तत्त्व के लिए मधुप नाम का प्रयोग किया गया है। वहीं-वहीं पर 'द्वन्द्व' नाम भी प्रयुक्त हुआ है। इससे पता चलता है कि हिन्दी में नाटक के विवेचन के अनेकानेक मधुप तत्त्व का निर्णय रामकृष्ण गुप्त 'गिलामुख' द्वारा हुआ है। सम्भव है कि इसका पत्र भी किसी न मधुपतत्त्व का निर्णय किया होगा। परन्तु 'स्पर्क' का प्रयत्नपूर्वक नाम हिन्दी में नाटक विवेचक ग्रंथ उपलब्ध हुए हैं उनका अध्ययन के आधार पर हम प्रचार कर सकते हैं।

ब्रजरत्नराम जितिन हिन्दी नाटक साहित्य (२० स० १९३८) में भी जयराकर प्रमाण के नाटकों के सम्बन्ध में मधुप तत्त्व का उल्लेख किया गया है। इस ग्रंथ के पश्चात् हिन्दी के अनेक नाट्य समीक्षात्मक तथा गाय प्रवचामक ग्रंथों में जयराकर प्रसाद के नाटकों के सम्बन्ध में मधुप तत्त्व का उल्लेख किए गए हैं।^३ भारतीचन्द्र हरिश्चन्द्र के नाटकों के सम्बन्ध में भी नाट्य समीक्षात्मक न मधुप तत्त्व का

१ इयाममुन्तरदाम और पीताम्बररत्न बडम्वाल-स्पर्क रहस्य (पृष्ठ ८२)

द्वि० स० सन् १९६० ई०

२ डॉ० एम० पी० खन्ना-नाटक का परम्परा (पृष्ठ २१-२२) द्वि० स० सन् १९५१ ई०

३ सानाराम चतुर्वेदी-अभिनव नाट्यशास्त्र (पृष्ठ १७२) १९६४ ई०

४ डॉ० रघुवीर-नाट्यकला-(पृष्ठ ८१-८५) प्रथम स० सन् १९६१ ई०

५ रामकृष्ण गुप्त-गिलामुख-प्रमाण की नाट्यकला (पृष्ठ २१, ३८, ३९, ४१) प्र० स० मार्च १९३०

६ (अ) ब्रजरत्नराम-हिन्दी नाटक साहित्य (पृ० १११)

चतुर्थ स० सन् १९६३। प्र० स० सन् १९३८।

निर्देश किए हैं।^१ सन् १९५० के बाद लिखे गये नाट्य-समीक्षात्मक तथा गोघ प्रबन्धात्मक ग्रन्थों में प्रसादोत्तर युग के नाटकों के सन्दर्भ में भी सभ्य तत्त्व के उल्लेख किए गये हैं।^२

- (आ) जगन्नाथ प्रसाद गमा-प्रसाद के नाटकों का शास्त्रीय अध्ययन (पृ० ३०३) तृतीय स० सन् १९४९ । प्र० स० सन् १९४३ ई०
 - (इ) डॉ० दग्वरथ ओझा-हिंदी नाटक उदभव और विकास (पृ० २५८-२६५) तृतीय स० सन् १९६१ ई० प्र० स० सन १९५४ ई०
 - (ई) जयनाथ नलिन-हिंदी नाटककार (पृ० ७७-८४) द्वितीय स० सन् १९६१
 - (उ) डॉ० श्रीपति शर्मा-हिंदी नाटकों पर पाश्चात्य प्रभाव (पृ० १२९) प्रथम संस्करण सन् १९६१ ई०
 - (ऊ) डा० विश्वनाथ मिश्र-हिंदी नाटक पर पाश्चात्य प्रभाव (पृ० ११५) प्रथम स० सन १९६६ ई०
 - (ए) डा० वच्चनसिंह-हिंदी नाटक (पृ० ६२, ६३, ८५-८७) द्वि० संस्करण सन् १९६७ ई०
 - १ (प) केसरीकुमार और रघुवशाल-भारतेन्दु और उनके नाटक-पृ० १२-१६ प्र० स० सन १९५६
 - (फ) डा० सोमनाथ गुप्त-हिंदी नाटक साहित्य का इतिहास (पृ० ५१) चौथा स० सन १९५८ । (प्र० स० सन १९४८)
 - (ब) डा० दग्वरथ ओझा-हिंदी नाटक उदभव और विकास (पृ० १५६) तृ० संस्करण सन १९६१ ई०
 - (भ) डॉ० गोपीनाथ तिवारी-भारतेन्दु कालीन नाटक साहित्य (पृ० ३६०) भारतेन्दुकालीन नाटकों के सन्दर्भ में सभ्य का उल्लेख (पृ० २८७-८९) प्रथम स० सन १९५९ ई०
 - (म) जयनाथ नलिन-हिंदी नाटककार (पृ० ४६-४७) द्वि० स० सन १९६१ ई०
 - (य) डा० श्रीपति गमा-हिंदी नाटकों पर पाश्चात्य प्रभाव (पृ० ६७) प्र० स० सन १९६१ ई०
 - (र) डा० विश्वनाथ मिश्र-हिंदी नाटक पर पाश्चात्य प्रभाव (पृ० ६६) प्र० स० सन १९६६ ई०
- २ निम्नलिखित तथा अन्य अनेक ग्रन्थों के कई पृष्ठों पर सभ्य तत्त्व का उल्लेख—

इस दिनांक में डा० प्र० रा० भुपटकर का प्रयत्न उत्प्रेक्षणीय है। इन्होंने केवल तटस्थ रूप में 'सघर्ष तत्त्व' का उल्लेख नहीं किया है। इन्होंने अपने शोध प्रबंध में स्पष्ट रूप में सघर्ष को अत्यंत महत्वपूर्ण नाट्य तत्त्व के रूप में स्वीकार किया है। इसलिए विद्वत्समूह कहते हैं— नाटक का ध्येय हास्य है, अथ मानवों तथा गतिविधियों का प्रतिबिम्ब बनाने वाले मानव की आत्मा, मृत्युवाक्यानाएँ, सघर्ष आदि को प्रदर्शन में अंकित करें। 'मम विराम' का लहर डा० भुपटकर ने अपने शोध प्रबंध में हिंदी के ऐतिहासिक नाटकों की कथावस्तु के विवरण में सघर्ष तत्त्व का भी निर्णय किया है। इन्होंने नाटकों के चरित्र चित्रण के विवरण में भी चरित्रों के अंतर्गत का निर्णय किया गया है।^१ इसमें पात्र हास्य है कि डा० प्र० रा० भुपटकर सघर्ष को एक महत्वपूर्ण नाट्य तत्त्व के रूप में स्वीकार करते हैं।

वस्तुतः यह स्पष्ट है कि—

(१) पाश्चात्य नाट्य सिद्धांतों के अध्ययन के फलस्वरूप हिंदी में नाट्य तत्त्वों तथा नाटकों के विवरण में सघर्ष तत्त्व का उल्लेख किया गया है और किया भी जा रहा है।

(२) हिंदी में नाट्यतत्त्व के रूप में सघर्ष का स्वीकार किया जा रहा है।

(३) ललित हिंदी के नाट्य विषयक ग्रंथों में सघर्ष तत्त्व का व्यवस्थित रूप में सांगोपांग सैद्धांतिक विश्लेषण नहीं हुआ है।

हिंदी नाटकों में सघर्ष एक निर्देश

उपयुक्त विवरण से स्पष्ट हुआ है कि पाश्चात्य प्रभाव के परिणामस्वरूप हिंदी नाटकों में सघर्ष तत्त्व ने प्रतिष्ठित स्थान पाया है। इस प्रभाव का आरम्भ 'भारत-द्वय' से हुआ है और जयगुजर प्रमाण के अपने नाटकों में नरेश समुचित

(त) डा० गिरिजासिंह—हिंदी नाटकों का गिननाविधि—प्र० स० सन १९७० ई०

(घ) डॉ० कमलिनी महुता—नाटक और यथाववाद—प्र० स० सन १९६८ ई०

(द) डा० मायाना ओझा—हिंदी समकालीन नाटक—प्र० स० सन १९६८ ई०

(ध) डा० विनयकुमार—हिंदी के समकालीन नाटक—प्र० स० सन १९६८ ई०

(न) डा० गिरांग रस्तागो—हिंदी नाटक सिद्धांत और विवरण—

(इस से दम में उपयुक्त क्रमों में इस क्रम के ग्रंथ भी दर्शनीय हैं
इ ई ख उ, ए)

१ डा० प्र० रा० भुपटकर—हिंदी और मराठी के ऐतिहासिक नाटक
तुलनात्मक विवरण (प० ३०१) प्र० स० सन १९७० ई०

२ बही-कथावस्तु के सार में (प० १८५-३३९)

—चरित्र चित्रण के सार में (प० ३६५-३७३)

विकास किया है। स्वयं भारते दु और उनके समकालीन अन्य नाटककारों के नाटकों में सधप तत्त्व ने उल्लेखनीय स्थान पाया है। परंतु इन नाटकों में बाह्य सधप को ही विशेष स्थान मिला है।

जयशंकर प्रसाद के नाटकों में बाह्य सधप के साथ आन्तरिक सधप को भी महत्त्व का स्थान दिया गया है। सधप तत्त्व को महत्त्वपूर्ण स्थान देने के कारण ही इनके स्कन्दगुप्त और 'ध्रुवस्वामिनी' नाटकों ने नाटक साहित्य में उच्चकोटि का स्थान पाया है। बाह्य तथा आन्तरिक सधप के कारण इनके कुछ पात्र युग विशेष से सम्बंधित होते हुए भी सावयुगीन बन गये हैं। अतः या कहना अनुचित न होगा कि हिन्दी नाटकों में सधप को अत्यंत महत्त्वपूर्ण तत्त्व के रूप में स्थान देने का श्रेय जयशंकर प्रसाद को है। प्रसाद के इस कार्य पर शेक्सपीयर के नाटकों का प्रभाव स्पष्ट होता है।

प्रसादोत्तर युग के नाटककारों ने भी इम्सेन, बर्नाड शा आदि पाश्चात्य नाटककारों से प्रभावित होकर अपने नाटकों में बाह्य तथा आन्तरिक सधप को समीचीन स्थान दिया है। इस दृष्टि में जयशंकर भट्ट गोविंदवल्लभ पंत, सेठ गोविंदराज हरिकृष्ण प्रेमी उपेन्द्रनाथ अग्रवाल रामकुमार वर्मा आदि के नाटक उल्लेखनीय हैं।

इस युग के लक्ष्मीनारायण मिश्र एक ऐसे नाटककार हैं जिन्होंने 'प्रसाद' युग में नाटक लिखना आरम्भ किया और प्रसादोत्तर युग के एक प्रमुख नाटककार बन गये। दि० १५ और १६ अक्टूबर १९७० को मुंबई वाराणसी में लक्ष्मीनारायण मिश्र के 'शारदा पीठ' भवन पर उनसे मिलने का सुअवसर मिला। बहुत देर तक हम में बातचीत होती रही। वार्तालाप में उन्होंने प्रकट किया कि वे पाश्चात्य नाट्यप्रणाली से प्रभावित नहीं हैं। पाश्चात्य नाटकों में हिंसा प्रतिहिंसा स्वाध पर आधारित सधप तत्त्व को स्थान मिला है जिसे भारतीय संस्कृति ने निषिद्ध माना है। अतः उन्होंने अपने नाटकों में ऐसे सधप को स्थान देना अनुचित माना और संस्कृत नाट्य प्रणाली के अनुसार (जैसे मूद्रक के मुद्राराक्षस नाटक में निस्वाध भाव से कस्तूर्य वृद्धि से दो मेधावी व्यक्तियों—चाणक्य और राक्षस—में राजनीतिक कूटबुद्धि का सधप है) अपने नाटकों में अनासक्त बम के रूप में सधप को स्वीकार किया।

इस धारणा का परिणाम यह हुआ है कि लक्ष्मीनारायण मिश्र के नाटकों में बाह्य सधप की तुलना में आन्तरिक सधप ने बहुत कम महत्त्व का स्थान पाया है। यही इस प्रकार कहना अयोग्य न होगा कि किसी भी रूप में क्या न हो लक्ष्मीनारायण मिश्र ने भी अपने नाटकों में सधप तत्त्व को स्थान दिया है।

आजकल के नाटकों में तो सधप तत्त्व को इतना महत्त्व का स्थान दिया गया है कि यदि इन नाटकों में सधप को निकाल दिया जाता तो वे प्राणहीन प्रतीत

होगे । अभिप्राय यह कि मध्यम इन नाटकों का प्राणतत्त्व बन गया है । इस गान्धम में यह भी निर्योगनीय है कि इन नाटकों में मध्यम मनोविज्ञान पर आधारित है । पल्लव इन नाटकों का आन्तरिक मध्यम अर्थात् तत्त्वमस्यगी बन गया है । इस दृष्टि से उदात्त नाथ अर्थात् डॉ० लक्ष्मीनारायण लाल मोहन गङ्गा जगन्नीलचन्द्र माधुर, रवीश्वरन मर्म, विष्णु प्रसाकर आर्येव अभिनृत्ता, विद्या रम्यागी, अलिन सहगल, डॉ० निवप्रसादगिह अमृताराय आदि के नाटक अवलोकनीय हैं ।

उपयुक्त विवरण में विनिर्दिष्ट होता है कि हिन्दी नाटक में मध्यम ने उत्तरात्तर अधिवाय तत्त्व के रूप में मध्यम का स्थान पाया है ।

११ निष्कर्ष

प्रस्तुत अध्याय में नाटक और मध्यम सम्बन्धों की गई सम्पूर्ण विवरण का ध्यान में रखकर निष्कर्ष रूप में हम प्रस्ताव करने बुद्धिमत्त प्रतीत होता है कि—

१ नाटक और मध्यम का परस्पर अभिन्न एक महत्त्वपूर्ण सम्बन्ध है ।

२ मध्यम नाटक का अधिवाय तत्त्व है ।

दूसरा अध्याय प्रसादपूर्व तथा प्रसादकालीन नाटक और सघर्ष तत्त्व

(ईसवी सन् १८६७-१९३३)

प्रस्तुत अध्याय में प्रसादपूर्व तथा प्रसादकालीन नाटकों के सन्दर्भ में सघर्ष तत्त्व का विहंगमावलोकनात्मक विवेचन अपेक्षित है। इससे यह विदित होगा कि हिन्दी नाटक में सघर्ष ने कब और क्यों स्थान पाया? साथ-साथ यह भी ज्ञात होगा कि हिन्दी नाटक साहित्य में सघर्ष को एक महत्वपूर्ण तत्त्व के रूप में प्रतिष्ठित स्थान प्रदान करने का काय जयशंकर प्रसाद ने किस प्रकार किया है।

विवेचन की सुविधा की दृष्टि से रखकर प्रस्तुत अध्याय में निम्नलिखित पद्धति को स्वीकार किया गया है—

१. भारतेन्दु हरिश्चन्द्र के नाटकों में सघर्ष तत्त्व।
२. भारतेन्दु युग में लेकर प्रसाद युग तक के नाटककारों के नाटकों में सघर्ष तत्त्व।
३. जयशंकर प्रसाद के नाटकों में सघर्ष तत्त्व।
४. प्रसादकालीन नाटककारों के नाटकों में सघर्ष तत्त्व।

प्रस्तुत विवेचन में भारतेन्दु हरिश्चन्द्र की अवस्थान देने का महत्वपूर्ण कारण यह है कि उन्होंने मूलप्रथम हिन्दी नाटक को अत्यन्त महत्वपूर्ण स्वरूप प्रदान किया है। इस सन्दर्भ में डा० गिरीश रस्तोगी का कथन दृष्ट्यर्थ है। उन्होंने अपने कथन में कहा है—

‘‘ अपनी समसामयिक सामाजिक आर्थिक राजनीतिक एवं साहित्यिक गति विधि के प्रति पूरक सचेत रहकर उन्होंने अभियोजना का सर्वोत्कृष्ट माध्यम नाटक को चुना। राष्ट्रीय चेतना जनजीवन की समस्याओं के चित्रण भारतीय रंगमंच की स्थापना हिन्दी नाटक का स्वरूप निर्धारण उसकी प्रयोजनीयता तथा कला का परिष्कार आदि ऐसे गुण हैं जो तत्कालीन परिस्थितियों व सन्दर्भ में उनके वैशिष्ट्य को स्पष्ट करते हैं। वे प्रतिभा सम्पन्न साहित्यकार के साथ साथ सुधारक प्रचारक

लिखत हैं 'इस प्रकार बाह्य द्वन्द्व के साथ अतद्वन्द्व का प्रदर्शन उसका (भारतेन्दु हरिश्चन्द्र का) लक्ष्य है। विचारधारा की इस नवीनता का कारण तत्कालीन समाज, उसकी आवश्यकताएँ, अग्रजी सम्पत्ता और साहित्य का सम्पर्क एवं मनोविज्ञान का अधिक युक्तिमय अध्ययन आदि हैं।' इससे पता होता है कि हरिश्चन्द्र के नाटकों में सघर्षतत्त्व को महत्त्व का स्थान दिया गया है।

(आ) भारतेन्दु हरिश्चन्द्र के सघर्षयुक्त नाटक

परन्तु भारतेन्दु के कुछ ही नाटकों में सघर्ष तत्त्व ने महत्त्वपूर्ण स्थान पाया है। ईस दृष्टि से सत्य हरिश्चन्द्र विद्यामुदर तथा मुद्रा राक्षस' विशेष उल्लेखनीय हैं।

इनके पौराणिक नाटकों में सत्य हरिश्चन्द्र' सघर्ष की दृष्टि से सराहनीय है। इसीलिए ही डा० चंद्रलाल दुबे कहते हैं—'सत्य हरिश्चन्द्र में तो उसका पूरा जीवन ही सघर्ष से भरा है जिससे राजा हरिश्चन्द्र का व्यक्तित्व बहुत ही मुरार हो उठा है।' राजा हरिश्चन्द्र को तेजोभ्रष्ट करने की प्रतिज्ञा करने वाले विश्वामित्र का दंड प्रतिज्ञा, सत्यप्रिय सघर्षशील हरिश्चन्द्र के सामने हार खानी पड़ती है। राजा हरिश्चन्द्र के आदेश की विजय हो जाती है।

इस नाटक में नहीं बल्कि पर परिस्थिति विशेष में राजा हरिश्चन्द्र के मानसिक अतद्वन्द्व का भी प्रकाशन हुआ है। इस पर प्रकाश डालते हुए डा० श्रीपति शर्मा लिखत हैं— पश्चिमी घाटी के अनुसार उत्तुक्ता तथा मानसिक अतद्वन्द्व के अनेक उदाहरण इसमें उपस्थित हैं। मरघट के दृश्य में हरिश्चन्द्र के मानसिक अतद्वन्द्व का सुन्दर चित्रण है। राजा हरिश्चन्द्र की रानी सौ या रोहिताश्व के शव को लिए हुए घाट पर जाती है। बिजली के कौंधन से हरिश्चन्द्र उसे पहचान लेते हैं। उनका मन भी अपार दुःख होता है। कर्तव्य और भावना के बीच महान सघर्ष उनके मन में छिड़ जाता है। इस प्रकार की मानसिक स्थिति शेक्सपीयर के हेमलेट से मिलती जुलती है— हा वज्र हृदय, इतने पर भी तू क्या नहीं फटता? अरे नेमा! अब और क्या देखना बाकी है कि तू अब भी खूँट रहा। इससे पूर्व कि किसी से सामना हो प्राण त्याग करना ही उत्तम बात है। (पेड़ के पास जाकर फाँसी दत्त योग्य छाली सींचकर उसमें दुपट्टा बाँधता है) धैर्य! मैंने अपने जान सब अच्छा ही किया।

१ डा० सोमनाथ गुप्त—हिंदी नाटक साहित्य का विकास (पृ० ५१) चौथा सं० सन् १९५८ ई०

२ डा० चंद्रलाल दुबे—हिंदी नाटकों का रूप विधान और वस्तु विकास (पृ० ६०) प्रथम संस्करण सन् १९७० ई०

(दुपट्टे की कमी से म लगाता पात्रों है कि एक साथ चोबकर) गाविस । गाविस । यह मैं क्या अथवा अनपेक्षित विचार । मला मुझ नाम का अर्थ गरीब पर क्या अधिकार था कि मैंने प्राणत्याग करना चाहा । ' इसमें बात है कि गरीब हिंस्रपट्ट में बलव्य पात्रों का एक प्रयोग है । अत्यन्त गरीब हिंस्रपट्ट का बाह्य तथा आन्तरिक समय विचार्यक है । इसमें प्रस्तुत नाटक प्रभावों पर मुख्यतः बन गया है । साथ ही गरीब हिंस्रपट्ट और विचार्यक का समय एक ही है । अन्तिम-अन्तिम का समय है । न। दूसरी भाग में ही जीवन निष्ठाओं का समय है ।

मार्तण्ड का ऐतिहासिक नाटक नाटक का समय का स्ति म उत्तम है । यह पश्चिमी गंगा पर लिखा नाटक आरम्भ में अन्त तक समय में भरा है । ' इसमें ही गरीबों के बीच हिन्दू मुसलमानों के बीच अन्तिम-अन्तिम में तथा समझौते के बाद समय है । पत्रों का गरीब मुख्यतः अन्त में तथा मान की गंगा के लिए अन्तिम प्रयोग गरीबों की मतिकों में अन्तिम समय तक समय करता है । अथवा वास्तविक में उन राज गरीबों की अन्त में ही अन्तिम तथा अन्त में अन्तिम । का गंगा के लिए और गरीब में प्रतिपादित अन्त के लिए बड़ा पात्रों तथा वास्तव में अन्तिम अन्तिम का हुआ कर रहा है । उन्त समय नाटक का पुनर्गमन अन्त में गरीबों के साथ मुसलमानों पर टूट पड़ता है और विचार्यक प्रयोग करता है । इस प्रकार प्रस्तुत नाटक अन्तिम में अन्त तक समय में व्याप्त है । इसमें मुख्यतः, नाटक और सामान्य की गंगा का प्रयोग हुआ है । अन्तिम का समय तथा नाटक प्रभावों बन पड़ा है ।

मार्तण्ड के प्रथम प्रधान नाटक विचार्यक मुख्यतः ही बाह्य समय का उत्तम कथन हुआ है । गिराण रत्नाग लिखित है—“बाल्य नाटक के छायाचित्रों विद्या मुन्द में नवान और प्राचीन विद्या पद्धतियों का समय प्रमुख है ।” अन्तिम अन्तिम का प्रचलित परम्परा के विचार्यक समय है । क्योंकि नायिका विद्यावती और नायक मुन्द प्रचलित प्रथा के विचार्यक स्वच्छन्दता गायक विद्या करता है । हीं गायक आत्मा न इस बात पर विचार्यक प्रभाव डाला है और यह ही मूर्चित किया है कि इसमें नायक और नायिका में अन्तर्द्वन्द्व ही है । क्योंकि नवान विचार्यक अनुसार विद्या और मुन्द विद्या ही करता है किन्तु विचार्यक प्रचलित परम्परा का उन्त का कारण उनमें अन्तर्द्वन्द्व ही उत्पन्न हो जाता है । नाटककार न ही समय का बना

१ हीं अन्तिम गरीब-हिन्दी नाटकों पर प्राण-प्रभाव प्रभाव (पृ० ५-६६) प्रथम संस्करण मन् १९६१ ।

२ हीं गायनाथ विद्या-मार्तण्ड-कालीन नाटक माहि-य (पृ० २६०) प्रथम संस्करण मन् १९७० ।

३ हीं गिराण रत्नाग-हिन्दी नाटक विद्या और विचार्यक (पृ० ७२) प्रथम संस्करण, मन् १९६७-६० ।

एक शब्दों में दिखाया है । ' इससे स्पष्ट होता है कि इस नाटक में बाह्य सघर्ष के साथ साथ आन्तरिक सघर्ष का भी अस्तित्व है ।

'मृदारक्षस' में परस्पर विरुद्ध सिद्धांतों के कारण कूटनीतिज्ञ चाणक्य और रामस भ राज्य के लिए चद्रमुत्त और न द म, बाह्य सघर्ष है । यह यक्ति-यक्ति का सघर्ष है । इतक पाण्डु विद्वान् में अपने अपने स्वार्थों का लेकर मदी-मत्त राजालिक और अ न दुराचारी माधुओं में सघर्ष है । 'कपूर मजरी' में राजा चद्र पाळ और रानी विचयणा में 'गह कल्ह' के रूप में बाह्य सघर्ष है । 'भारत-दुदशा' में भारत के दगमत्ता का अंग्रेजों के विरुद्ध सघर्ष है । लेकिन इन नाटकों में सघर्ष को विशेष महत्व का स्थान नहीं मिल गया है ।

सारांश यह कि पाश्चात्य नाटक प्रणाली के प्रभाव के कारण भारतेन्दु हरिश्चन्द्र के विभिन्न नाटकों में सघर्ष को कम अधिक रूप में, महत्व का स्थान प्राप्त हुआ है ।

२ भारतेन्दु युग से लेकर प्रसाद युग तक के नाटककारों के नाटकों में सघर्ष तत्त्व (ई० सन् १८७३-१९१२)

भारतेन्दु युग से लेकर प्रसाद युग तक कुछ नाटककार उल्लेखनीय हैं । इसका प्रथम भारतेन्दु को है । क्योंकि 'भारतेन्दु' जी ने स्वयं नाट्यरचना की ही अपने मित्रों का भी नाट्यनिर्माण और नाट्याभिनय के लिए प्रेरणा दी । उनके 'यक्तित्व और प्रोत्साहन से आकर्षित होकर तत्कालीन सभी प्रसिद्ध लेखक उनके सम्पर्क में आए ।' इस प्रकार से उल्लेखनीय नाटककारों में—लाला श्रीनिवासदास, रामाकृष्ण दास, रामाधरण गोस्वामी, प० बालकृष्ण भट्ट, प० प्रतापनारायण मिश्र प० केशव राम भट्ट, किशोरीलाल गोस्वामी अयोध्यासिंह उपाध्याय बदरीनारायण चौधरी प्रमथन देवकीनन्दन त्रिपाठी प० अम्बिकादत्त व्यास, लाला शालिग्राम शर्मा, बालाप्रसाद मिश्र, बाबू काशीनाथ खत्री खड्गबहादुर मल्ल, गोपालराम गहमरी प० जगतनारायण शर्मा, लाला रुद्रनाथ आदि नाटककारों का समावेश होता है ।

इन नाटककारों की यह विशेषता रही है कि इनमें से किसी ने भी सम्पूर्ण नाटकों के नियमों का पूर्ण श्रुति से अनुसरण न करते हुए पाश्चात्य नाटक प्रणाली को स्वतंत्र रीति से अपनाया है । अतः स्वच्छन्दता तथा स्वतन्त्रता की इसी प्रवृत्ति के कारण हिन्दी में एक नवीन नाट्य परम्परा का निर्माण इस युग में हुआ, जो भविष्य में अधिक विकास को प्राप्त हुई । अर्थात् प्रसाद युग में ब्रह्म अधिक विकसित हो गई ।

१ डॉ० दशरथ ओषा—हिन्दी नाटक उदभव और विकास (पृ० १५६) तृतीय संस्करण सन् १९६१ ई० । २ वही, (पृ० १९०)

३ डा० श्रीपति शर्मा—हिन्दी नाटकों पर पाश्चात्य प्रभाव (पृ० १९) प्र० स० सन् १९६१ ई० ।

नवीन नाट्य परम्परा के अनुसार नाटककार अपने नाटक के कथानक तथा चरित्र के सन्दर्भ में सघष का स्थान दन लग । इस तथ्य को प्रकाश में लात हुय डा० गोपीनाथ त्रिवाणी लिखत हैं भाग्यशालीन नाटककारा न भी सघष को अपनाया है और नाटकों में उच्चासन पर बिठाया है । सघष के दोनों रूप वास्तव सघष एवं अतः सघष नाटको में चित्रित हैं । अधिकांश नाटककारा न कथा और पात्र के निर्वाचन में सघष को दृष्टि में रखकर हा निवाचन किया है । सभी प्रकार के नाटकों में यह तथ्य निश्चलीनी दना है ।^१ इससे विनिता हाता है कि उपयुक्त नाटककारा के समा प्रकार के नाटकों में सघष तत्त्व न विचारणीय स्थान पाया है ।

उपयुक्त नाटककारों न विषय का दृष्टि से पौराणिक, ऐतिहासिक सामाजिक राजनीतिक (राष्ट्रीय चेतना से युक्त) तथा प्रेमप्रधान नाटकों के साथ साथ समाज विधातक प्रथावा अथ विन्यासा आर्थिक विद्यमताओं पर प्रकाश डालन वाला हास्यव्यंग्यपूर्ण प्रहसन भा लिखे हैं ।

[इ] पौराणिक नाटको में सघष

सघष का दृष्टि से पौराणिक नाटकों में अनेक पौराणिक नाटक उल्लेखनीय हैं । जस रत्निमयी-परिणय मारध्वज प्रद्युम्न विजय कल्पवृक्ष अभिमन्यु आदि । इन नाटकों में वास्तव सघष का विनय स्थान प्राप्त हुआ है । इनमें १। अलौकिक शक्तियों दवा और दानवी के बीच सघष है । इसका उल्लेख करत हुय डा० भानुदव गुप्त लिखत हैं— स्पष्ट है दवा एवं मानवा अलौकिक शक्तिया के सघष में दवा पक्ष की विजय अवश्यभावी है । परिणामस्वरूप सत्य की विजय एवं आत्म्य में बाधक शक्तियों की पराजय हाकर आत्म्य का उत्थय हो उन नाटकों का अन्तिम परिणाम हाता है ।^२ इससे विनिता हाता है कि पौराणिक नाटकों में स्पष्ट और दुष्ट सत और असत पक्षों में सघष हाता है और उसमें सत्य का विजय हातो है ।

५० अयाध्यासिह उनाध्याय के प्रद्युम्न विजय नाटक में सत्य पक्ष का प्रद्युम्न असुर्य पक्ष के दत्य निकुम्भ से सघष करता है उस हराता है और बाह्यय कथाओं का सुद्धा लाता है इन्हा के रत्निमयी परिणय और दवकीन दन त्रिपाठा के 'रत्निमयी परिणय' में रत्निमयी के इच्छानुसार रत्निमयी का हरण करत हुय आहृण का स्वभा तथा निगुणाल से सघष करना पढता है । शायद गालिग्राम केय के मारध्वज में कृष्णमत्तु राजा मारध्वज का पुत्र पादवों के अवमय यज्ञ के घाटे का रोक उठा है

१ डा० गोपीनाथ त्रिवाणी—मारतन्दुकाञ्चान नाटक साहित्य (पृ० २८७) प्र० सं० सन १९६१ ई० ।

२ डा० भानुदव गुप्त—मारतन्दु युगान नाटक साहित्य—(पृ० २२३) प्र० सं० सन १९६२ ।

गीर अजुन से सघप करता है—अजुन तथा उसके साथियों को परास्त करता है । गाला खडगबहादुर मल्ल के कल्पवक्ष में श्रीकृष्ण और इन्द्र का सघप है । लाला गालिग्राम वश्य के अभिमन्यु में वीर अभिमन्यु का विपक्ष से वीरतापूर्वक सघप है । बुनोळाठ के श्रीहरिचन्द्र और रामभजन मिश्र के 'सत्य हरिचन्द्र' नाटको में लाला भीनिवासदास, मोहनलाल विष्णु पण्ड्या और जगन्नाथशरण के प्रल्हाद चरित्र नामक नाटको में राजा हरिचन्द्र और भक्त प्रल्हाद अपने आदर्शों के लिए सघपरत हैं । बाबू कन्हैयालाल का शील सावित्री देशराज का सावित्री नाटक गजराजसिंह का झोपड़ी बस्त्राहरण, देवकीन दन त्रिपाठी तथा बन्दोदीन दीक्षित के 'सीताहरण' नाटक भी सघप की दृष्टि से उल्लेखनीय हैं । क्योंकि इन में मती स्त्रियाँ का अपन सतीत्व के लिये सघप है ।

सभी प्रकार के पौराणिक नाटकों में सघप का विवेचन करते हुये डा० गोपीनाथ तिवारी लिखते हैं—'पौराणिक नाटकों में इन्द्रका ध्यान उही कथाओं की ओर गया जहाँ पात्र सघप में रत हैं । यदि सघप छोड़ा जा तो उसे विस्तार दिया गया । नाटकवादी के पौराणिक पात्र आदर्श के लिये सघपरत हैं । राजा हरिचन्द्र चारम्भ स अन्त तक सघप में लगे हुए हैं । यह सघप बिलकुल अन्त में जाकर ही शांत होता है । प्रल्हाद मोरध्वज अभिमन्यु सब ऐसे ही पात्र हैं जो सघप में ही पनपते हैं । पुरुष ही नहीं पौराणिक स्त्रियाँ भी सघप में भुक्त हैं । 'इसके साथ साथ डा० गोपीनाथ तिवारी ने लाला गालिग्राम वश्य के अभिमन्यु, प० देवकीन दन खत्री के 'श्विमयी हरण' आदि नाटकों के आन्तरिक सघप के स्थलों का भी उल्लेख किया है । उसे अभिमन्यु नाटक में अभिमन्यु प्रियतमा से विदा हो रणस्थल की ओर जाता है तो मन झूलने लगा । कभी वह प्राणेश्वरी के चन्द्रमुख का ध्यान करने लगा तो कभी रणस्थली के रणसिंघे का । अभिमन्यु के मरणोपरांत महाराज युधिष्ठिर के हृदय में आँधी उठ खड़ी हुई कि युद्ध जारी रखा जाय या नहीं ।' इस प्रकार पौराणिक नाटकों में बाह्य सघप के साथ साथ आशिकरूप में आन्तरिक सघप का भी स्थान प्राप्त हुआ है ।

(ई) ऐतिहासिक नाटकों में सघप

इस युग के ऐतिहासिक नाटक तो सघपरहित हैं ही नहीं । इतिहास में उही पात्रों को चुना है जो सघप में डूब हुए हैं विनाशकर मुसलमानों के विरोध में । अतः इस युग के अनेक ऐतिहासिक नाटक उल्लेखनीय हैं—राधाकृष्णदास के

१ डा गोपीनाथ तिवारी—भारतवर्षीय नाटक साहित्य (पृ० २८८) प्र० सं० सन १९५० ।

२ वही, (पृ० २८९)

३ वही, (पृ० २८८)

‘महाराणी पद्मावती और ‘महाराणा प्रतापसिंह’ ज्ञाना नाटकों में बार रात्रयुद्धों का भरपूर वर्णन की स्थापितता तथा अपनी धान दान मान ममान का रक्षा के लिए आक्रामक युद्धमानों में प्रवेश मधुप है। महाराणी पद्मावती में बार तथा भारी रात्रयुद्धों का वर्णन एक आक्रामक अन्तर्गत में मधुप है। अतः इस नाटक में आति में अतः नक मधुप है।

महाराणा प्रताप में तो मधुप में ही वषा का आगमन होता है। इसमें बार महाराणा प्रताप अपनी अमरमणि विलोचन का स्वाधानता के लिए युद्ध काटगाह अकबर से जीवनवधन बीजनापुत्रक मधुप करने है। उद्यम मधुप व कारण अतः वही व अमरमणि में वार अकबर व साथ विपदावस्था में जीवन रक्षान करना पड़ता है। फिर भी व अतः मधुप का स्थिति नहीं रक्षान है। महाराणा प्रताप का प्रवेश मधुपनीय अकबर से नाटक रात्रय अतः रक्षा है।

राधाचरण गांधार्या व अमरमणि रात्री में वही रात्रयुद्ध अमरमणि युद्धों का प्रतिहार करने की अकबर से वारगाह गांधार्या व अकबर में पड़ने जाता है। वही उस समय निरक्षर पड़ता है। अमरमणि का प्रतापार्थ रक्षक के लिए भारी अमरमणि महाराणा मजामन वही का मधुप अकबर मजामन रक्षा है। अकबर मधुप उद्यम जाता है। उमा मधुप में वार अमरमणि अतः प्राणों का अकबर रक्षान है।

पं० प्रतापनारायण मिश्र व इंग्लिश अकादमी तथा राजा अन्तर्गत के वार इन्दीव में राजपन्दीव व व व अमरमणि अतः रात्रयुद्ध अतः का निमान तथा अमरमणि का रक्षा करने के लिए आक्रामक अकबरान में बीजनापुत्रक मधुप करता है।

वाल्मीकि महाकाव्य के मिश्र रक्षक का रात्रयुद्धों में नाटक में अतः रक्षा की इच्छा का प्रतिहार रक्षक के लिए अकबर और अमरमणि ज्ञाना रात्रयुद्धों का आक्रामक युद्धमणि विलोचन में मधुप है। इस मधुप के परिणति वामिनी का हृदय में ही जाती है। वाल्मीकि महाकाव्य मधुप का रक्षा में अतः मजामन का रक्षा के लिए अमरमणि का रक्षा का अतः मजामन मजामन रात्रयुद्धों में मधुप है। वह उमका हृदय करने में मजामन जाता है।

राधाचरण गांधार्या व मजामन अकबर में भी एक हिन्दू नाटक अतः मजामन का रक्षा के लिए अकबर अमरमणि में निरक्षर मधुप करता है और उमा मधुप अकबर हृदय में अतः अकबर अकबर रक्षा है। अतः अकबर का मधुप अकबर हृदय में अकबर अकबर रक्षा है। अतः अकबर मधुप नाटक में एक बार रात्री का अकबर अकबर मधुप है, व रात्रयुद्ध का अकबर अतः अकबर अकबर रक्षा है और अतः रक्षा के लिए युद्ध करने हृदय अकबर रक्षा रक्षा है।^१ इस नाटक का कथा

नक औरगजेव के दासनकाल से सम्बन्ध रखता है। "अशरफ खाँ पानी भरने गयी हुई चद्रावली को जबरदस्ती पकड़कर अपन खेमे मे भेज देता है और उसके साथ निकाह करना चाहता है। परन्तु वह सती बडे साहस के साथ उमका विरोध करती है। इस घटना का समाचार पाकर हिंदू रईस औरगजेव के पास चद्रावली को छोड देने के लिये प्रायना करने हैं परन्तु उहे निरास लौटना पडता है। इस पर हिंदू जनता उत्तेजित होकर विद्रोह कर देती है और अशरफ खाँ का मकान टूट लिया जाता है। इस पर औरगजेव कत्त आम का हुक्म दता है। अंत मे चद्रावली व्यथ का रक्तपात रोकने के लिय आत्महत्या कर देती है।" इस प्रकार इस नाटक मे "यक्ति व्यक्ति के सघप के साथ सामूहिक सघप भी है और यह सघप अपनी मान मर्यादा तथा स्वाधीनता रक्षा की इच्छा से हिंदुजा का मुसलमानो से है।

हिंदू मुस्लिम सघप का और भी एक कारण है। वह है मुसलमानो द्वारा गो वध। हिंदू गोवध का निषेध करत हैं। फलत दोना मे सघप छिड जाता है। इस सघप को ऐतिहासिक पृष्ठभूमि म रखकर सुलझाने का प्रयास रत्नचंद्र के पाय समा नाटक, प० दक्कीनदन त्रिपाठी के गोवध निषेध जगतनारायण के अकबर गोरक्षा पाय और प० अम्बिकादत्त 'यास के गोसकट' इन नाटका म हुआ है।^१

अन्य नाटको म स बाबू गोपालराम गहमरी का बनबीर नाटक, लाला शालिग्राम नथ का 'पुष विक्रम नाटक उत्प्लेसनीम हैं। 'पुष विक्रम' में पुष का अपने देश की स्वाधीनता की रक्षा के लिए आक्रामक मिर्कदर मे सघप है।

इस युग के ऐतिहासिक नाटको में बाह्य सघप के साथ कही कही पर आंतरिक सघप भी है। विशेषत बाबू राधाकृष्णदास के महाराणा प्रताप' नाटक मे कई स्थानो पर मानसिक अतड्ढ के बडे सुंदर चित्र रख गये हैं। 'उदाहरण के लिए जहल बाग दृश्य म महाराणा प्रताप की कई त्ति की भूखी लडकी के हाथ स, जब बिलाव रोटी रकर भाग जाता है और वह तटपट्टर पिता की ओर, क्षुधातुर नन्हा स दखकर क्रदन कर उठती है उस ममम प्रताप के मन म कत्तय दगभक्ति तथा सत्तान प्रेम के बीच का अतड्ढ हमलट के समान दिखाया गया है।^२

इस प्रकार ऐतिहासिक नाटका म बाह्य तथा आन्तरिक सघप को महत्त्व का स्थान प्राप्त हुआ है।

१ डा वेदशाल खन्ना-हिंदी नाटक साहित्य का आलोचनात्मक अध्ययन (प० ७२) प्रथम संस्करण सन १९५८ ई०।

२ डा धनञ्जय-हिन्दी व ऐतिहासिक नाटकों म इतिहास तत्त्व-(प० ११४) प्रथम स० सन १९७० ई०।

३ डा श्रीपति गर्मा-हिन्दी नाटको पर पादचाय प्रभाव-(प० ७०) प्रथम स० सन १९६९ ई०।

(उ) प्रेमप्रधान नाटको म सघष

इस युग क प्रेमप्रधान नाटकों म भा सघष का अस्तित्व है । इस दृष्टि से लाला श्रीनिवासदास का रणघार प्रेममोहिनी नाटक उल्लेखनीय है । इसमें सघष को पर्याप्त स्थान प्राप्त हुआ है । इस पर गजमपियर क 'रोमिया एण्ड जुलियट का प्रभाव होने के कारण इसमें भी परिवारों क बीच सघष स्थापित गया है । प्रेम नायक रणघोर को अपनी प्रियतमा प्रेममोहिनी क लिए विपक्ष से सघष करना पड़ता है । इस सघष में दोनों प्रेमी जान म हाथ धो रहते हैं ।

विचारोलाल गोस्वामी क मयक मञ्जरी में मन्त्री की पुत्री मयकु और राजकुमार वीरशक्तिह का अपन प्रेम का अन्तिम विवाह कर्म में के लिए विरोधी राजकुमार बसन्तध्व म सघष करना पड़ता है । उन्हाहरण के रूप में इन दो नाटकों को देखने क उपरान्त प्रेमप्रधान नाटको म सघष की दृष्टि से डॉ० चन्द्रलाल शुक्ल का एक कथन दृष्टव्य है । इस युग क नाटकों का स्वर सामाज्य विवचन और मूर्खता कम करते हुए उन्हाण किया है— कथावस्तु सघष क कारण भा बनती है । सघष दो व्यक्तियों के बीच या दो गतियों क बीच ही सघष होता है । कभी कभी दवा विपत्ति के कारण भी नायक पर कोई व्यक्ति आया है या नवी घटनाओं म सघष बढ़ता है । रणघार प्रेममोहिनी म प्रेममोहिनी क पिता यह नहीं चाहता कि कन्या का विवाह रणघोर क साथ हो । यह सघष का कारण बन जाता है । यही दा-पतिघों के बीच सघष है । बस हा मन्म मञ्जरी क प्रेममोहिनी भैरवशक्तिह म भी दवा गतियों पिता के कारण नायक का जीवन सघषमय बन जाता है ।^१ इसमें विदित होता है कि प्रेमप्रधान नाटकों म भी सघष की स्थान प्राप्त है ।

(ऊ) सामाजिक, राजनीतिक नाटका तथा प्रहसनो म सघष

इस प्रकार क नाटकों में भी सघष को स्थान दिया गया है । दक्कीन मन्म सत्री के प्रचण्ड मोरलण म गाव क बघ क प्रश्न पर चिन्तु मुमन्मि सघष स्थापित गया है । ५० वरीनाय मन्म क बगी की उम्माश्वारा या मवरी का धूम प्रहसन में चुनाव लड़ने वाले दो उम्माश्वारों—मेठ मुगनराउ और ५० कृष्णलाल दकील में सघष है । इस प्रकार राजनीतिक तथा सामाजिक नाटकों एवं प्रहसनों में भी सघष है । इस मन्म म डॉ० गोरीनाथ निवारा का मत स्पष्ट है— राजनितिक एवं सामाजिक नाटकों का आधारभूत हा सघष है । इन नाटकों म व्यक्ति समाज राज्यशक्ति या दुर्गुण क विरुद्ध सघष स्थापित गया है ।^२

१ डॉ० चन्द्रलाल शुक्ल—हि नाटका का रूप विधान और वस्तु विकास प्र० म० सन १९७० (प० ५४)

२ ■ गोरीनाथ निवारा—मारते दुकालीन नाटक साहित्य (प० २८८) प्र० म० सन १९५९ ई० ।

इस प्रकार अब तक के विवेचन में 'प्रसाद' युग तक के अथ नाटककारों के नाटकों के सद्भूम बाह्य तथा आंतरिक सघर्ष का निर्देश किया गया है। इन नाटकों में बाह्य सघर्ष के साथ साथ आंतरिक सघर्षों के अनेक स्थलों का उल्लेख डॉ० गोपीनाथ तिवारी तथा डॉ० चन्द्रलाल दुब ने किया है।^१ इससे स्पष्ट होता है कि स्वयं भारतेन्दु तथा भारतेन्दु युग से लेकर प्रसाद युग तक के अथ नाटककारों के नाटकों में सघर्ष तत्त्व ने सम्मान का स्थान पाया है।

३ जयशंकर "प्रसाद" के नाटकों में सघर्ष तत्त्व

(ईसवी सन १९१२-१९३१)

(क) स्वच्छंद नाटक-प्रणाली में सघर्ष का महत्त्वपूर्ण स्थान

स्वयं मूल्यवान नाटकों का निर्माण कर प्रतिभावान भारतेन्दु हरिश्चन्द्र और जयशंकर प्रसाद ने हिन्दी नाटक को उत्थान की ओर बढ़ाया है। ऐसा करत हुए जयशंकर प्रसाद ने हिन्दी नाटक को स्वच्छंद नाटक प्रणाली की प्रातिहारिक बन दी। इसी देन के बल पर हिन्दी नाटक अनेक मोड़ों से होकर आगे बढ़ता रहा और अब भी नये-नये मोड़ों को अपनात हुए आगे बढ़ रहा है। इसी के ही परिणामस्वरूप आज के नाटक न एक ऐसा सघर्ष प्रधान रूप धारण किया है जो उसकी श्रेष्ठता का एक महत्त्वपूर्ण अंग बन गया है।

जयशंकर प्रसाद संस्कृत तथा पाश्चात्य नाटकों से भलीभाँति परिचित थे। उन्होंने कालिदास आदि के संस्कृत नाटकों के साथ साथ गैरमयीधर आदि पाश्चात्य नाटककारों के नाटक भी पढ़े थे। इनके अतिरिक्त बंगला नाटककार द्विजेन्द्रलाल राय तथा रबीन्द्रनाथ ठाकुर के भी नाटक उन्होंने पढ़े थे। इसका विविष्ट परिणाम उनकी नाटक प्रणाली पर हुआ। अतः उन्होंने अपने नाटक साहित्य के निर्माण में सम वे भारतीय प्रवृत्ति का परिचय दिया। संस्कृत के नाटकों के रस सिद्धांत का पूर्णतया समर्थन किया। साथ ही साथ पाश्चात्य नाटकों के अतः सघर्ष, बाह्य सघर्ष तथा क्षील

१ (अ) 'सभी प्रमुख नाटकों में अतः सघर्ष पात्रों के जीवन में घुला मिला है। दुःसात नाटकों में यह अधिक स्थान धरे हैं।

—डॉ० गोपीनाथ तिवारी—भारतेन्दुवासीन नाटक साहित्य—पृ० २८९

(आ) "पात्रों के चरित्र चित्रण में अतः सघर्ष विशेष महत्त्व का है। इस समय के नाटकों में ऐसे स्थल भी काफी हैं जहाँ अतः सघर्ष अभिव्यक्त हुआ है। दो व्यक्तियों के बीच के वार्तालाप की अपेक्षा स्वगत वचन में ही विशेष रूप से मन के विचारों का सघर्ष देखने को मिलता है।

—डॉ० चन्द्रलाल दुब—हिन्दी नाटकों का रूप विधान और वस्तु विकास प्र० स० सन् १९७१ ई० (पृ० ५९)।

वचित्र की परम्परा की गेवसपीयर में अपना कर उसी की भाँति स्वच्छ स्तावादी बला का अनुसरण किया ।'^१

वस्तुतः प्रसाद' के नाटकों पर गेवसपीयर के स्वच्छ स्तावादी नाटकों का अधिक प्रभाव हुआ है। गेवसपीयर ने अपने नाटकों में सघर्ष का महत्वपूर्ण स्थान देकर अपने नाटकों का मानवता की स्थायी निधि बनाया। यह देखकर प्रसाद ने भी अपने नाटकों में सघर्ष का महत्वपूर्ण स्थान देकर अपने नाटकों की मानवता की स्थायी निधि बनाने का सफल प्रयत्न किया। इस भाँति प्रसाद ने डा० विद्वनाथ मिश्र लिखते हैं— गेवसपीयर के स्वच्छ स्तावादी नाटकों का मूलतः सघर्ष है और उसका अभिव्यक्ति उनकी रचनाओं में बाह्यदृष्टि और बाह्य के दृष्टि तथा अन्तरदृष्टि के रूप में हुई है। प्रसाद' ने भी दृष्टि के इन सभी प्रकारों का अपनी रचनाओं में स्थान दिया है ।'^२

प्रसाद' ने यह भी देखा कि पाश्चात्य नाटककारों तथा पंडितों ने नाटक में 'सघर्ष सज्जितता और समष्टि प्रभाव का स्वरूप दिया है। फलस्वरूप पाश्चात्य नाटकों ने विप्लव रूप धारण किया है। तब साच समझकर अपने नाटकों में इस बात का निर्वाह 'प्रसाद' ने अपनी कुशलता में किया है। स्वच्छ गुण चद्रगुण एवं 'ध्रुवस्वामिनी' रूपों में उन तीनों बातों का समावेश कृतमान है। साथ ही सघर्ष मयी स्थिति का गुण, सज्जितता का वश और समष्टि प्रभाव स्थापना की प्रवृत्ति मिलती है। साथ ही पात्रों के दृष्टिपूर्ण चरित्र वचन के उच्चारण की जा प्रवृत्ति विप्लव नाटककारों में प्रसाद' पड़ती है उसका चित्रण भी प्रसाद' ने यथास्थान अपने नाटकों में किया है। विस्वासार वाग्वी स्वच्छ दशमना चाणक्य इत्यादि पात्रों में इसी प्रवृत्ति का प्रसार किया पड़ता है। दृष्टि मयी चरित्रासन पद्धति प्रसाद' की अपनी एक विशेषता है। हम आधार पर उक्त तीन अंगों की मूर्ति करके भी उन्हें मानव जगत से पुनः नया हान दिया है ।'^३

उक्त विवेचन से स्पष्ट होता है कि जयगकर प्रसाद' ने स्वच्छ नाटक प्रणाली का अपना कर अपने नाटकों में सघर्ष का एक अर्थ में महत्वपूर्ण तत्त्व के रूप में स्थान देकर अपने नाटकों की स्मरणीय रूप प्रदान किया है।

१ डा० श्रीपति गुप्ता-हिन्दी नाटकों पर पाश्चात्य प्रभाव (पृ० १२९)

प्र० सं० सन् १९६१ ई० ।

२ डा० विद्वनाथ मिश्र-हिन्दी नाटक पर पाश्चात्य प्रभाव-(पृ० २१५)

प्र० सं० सन् १९६६ ई० ।

३ जगन्नाथप्रसाद गुप्ता-प्रसाद के नाटकों का गान्धीय अध्ययन-(पृ० २०८)

छपा सं० सन् १९६४ ।

(ख) "प्रसाद" के सघर्ष-युक्त नाटक

सन १९२६ में लिखा गया 'जनमेजय का नागभय' जयशंकर प्रसाद का पौराणिक नाटक है। इसमें आरम्भ से अंत तक आर्यों और नागों, व्यक्ति व्यक्ति में, तो समूहों में सघर्ष है। इस सघर्ष का अंत आर्यों और नागों में समझौता होने में होना है। इस नाटक में महत्वाकांक्षा, प्रतिहिंसा एवं प्रतिशोध की प्रेरणा से सघर्ष ने प्रसर, रूप धारण किया है। इस सघर्ष में आर्यों का नरत्व हृद्रप्रस्थ के पाण्डववशी सम्राट जनमेजय और नागजाति का नेतृत्व उसके राजा तक्षक ने किया है। इनके साथ ही प्रेम एवं विश्ववधुत्व को महत्त्व देने वाली आय नारी सुरमा और प्रतिशोध एवं प्रतिहिंसा को महत्त्व देने वाली नागनारी मनसा में भी बाह्य सघर्ष है। काश्यप, उत्तक, तक्षक वासुकि आदि पान्ना में प्रतिशोध एवं प्रतिहिंसा की भावनाएँ विद्यमान हैं। इन्हीं भावनाओं के कारण आर्य और नागों में सघर्ष छिड़ जाता है। एक ओर से यह सघर्ष ब्राह्मण क्षत्रिय के सघर्ष का भी रूप धारण करता है।

भूतुरवगीय यादवी सुरमा न एक सच्ची प्रेमिका के रूप में नागजाति के वासुकि को बरण किया है। नाग वासुकि की बहन मनसा न आय श्रृषि जरत्कार से विवाह किया है। मनसा परिणीत हो जाती है। आर्यों के प्रति उसके मनमें प्रतिशोध एवं प्रतिहिंसा के भाव जागृत हो जाते हैं। अंत सघर्ष का आरम्भ हो जाना है। वह नागों के गौरव को पुनः पान के लिए आर्यों को युद्ध करने के लिए उकसाती है। सघर्ष जनमेजय का ब्राह्मण पुरोहित काश्यप नागों का पक्षपाती और आय क्षत्रियों में द्वेष करने वाला है। वह आय क्षत्रियों से द्वेष करने में मनसा की सहायता करता है और नागों को युद्ध के लिए उकसाता है। परंतु दूसरा ब्राह्मण उत्तक जनमेजय का पक्ष लेता है और जनमेजय को नागों से युद्ध करने के लिए उकसाता है। उस समय जनमेजय ने अश्वमेध के पूव नागयज्ञ करने का प्रतिज्ञा की। नागराज तक्षक ने पीरवा का नाश तथा अपने पर ब्राह्मणों का नियंत्रण स्वीकार करने की प्रतिज्ञा की। सुरमा ने तक्षक के विचारों का विरोध किया, तब काश्यप ने सुरमा को मारने की आज्ञा तक्षक को दी। परंतु भाग्य से सुरमा सुरक्षित रह जाती है। आय-नाग सघर्ष उस समय चरम सीमा पर पहुँच जाता है जब कि नाग अश्वमेध के अश्व को रोकते हैं। नागों से जनमेजय के सैनिकों का घोर युद्ध होता है और नाग पराजित हो जाते हैं। उस समय मनसा अपने प्रतिशोध तथा प्रतिहिंसा के भावों को त्याग कर पश्चत्ताप करने लगता है। अंत में आय सम्राट जनमेजय का नागराज तक्षक का कन्या भणिमाला से विवाह सम्बंध निश्चित किया जाता है और इस सघर्ष को मिटाया जाता है। इस प्रकार प्रस्तुत नाटक में परस्पर विरुद्ध व्यक्तियों की इच्छाएँ सघर्षपरत हैं। इससे नाटक रोचक बन गया है।

राज्यश्री (सन् १९१५) 'प्रसाद का पहला ऐतिहासिक नाटक है। इसमें आदि से अन्त तक सघप का वातावरण है। अनुपम सुन्दर राज्यश्री का यक्षुज नरेश मोखरी गृहवर्मा की पत्नी है। मालव नरेश देवगुप्त राज्यश्री का पान के लिए गौडा घिपति शापाक की सहायता लेकर कायकुब्ज पर आक्रमण करता है। इसके प्रतिकार में कायकुब्ज नरेश गृहवर्मा की मृत्यु हो जाता है और राज्यश्री बन्दिनी बन जाती है। स्थाणोवर राज्यवधन बहिन राज्यश्री की मुक्ति के लिए सना सहित आ जाता है और मालवसना का परामर्श करती है। यक्षगुप्त की मृत्यु हो जाती है। इस सघप के समय राज्यश्री बड़े स भाग निकलती है। शापाक राज्यवधन की मंत्री के कुक्ष में फँसाकर उसकी हत्या करता है और कायकुब्ज पर अपना अधिकार स्थापित करता है। उस समय हृषवधन अपने भाई के हत्या के दोष दन और राज्यश्री की सजा करने निकलता है। उस अपने कार्यों में सफलता मिलती है। इस प्रकार इस नाटक का आरम्भ विरोध (सघप) से हुआ और अन्त तक विरोध ही विरोध चलता रहा। विरोध ही इस रूप का यापक भाव है।" इसमें बौद्धों और बौद्ध धर्मानुयायियों में भी सघप है।

विद्याल (सन् १९२१) प्रसाद का दूसरा ऐतिहासिक नाटक है। इसमें भी व्यक्ति-व्यक्ति का और समूह का सघप है। इसमें चन्द्रिका के सम्मेलन में विद्याल और महाविद्याल में सघप है। इस सघप में महाविद्याल का वध होता है। काश्मीर का क्षत्रिय राजा नरेश चन्द्रिका को चाहता है। उस समय नाग जनता विराघात्मक प्रतिकार करती है राजमहल में आग लगा देता है। चन्द्रिका और विद्याल सुरक्षित रह जाते हैं। नरेश चन्द्रिका को शपथ प्रायश्चित्त करना है। सघप मिट जाता है।

अज्ञानाशु (सन् १९२२) इस ऐतिहासिक नाटक में भी विविध बाह्य सघपों में साथ विवसार आदि के आन्तरिक सघपों का चित्रण हुआ है। 'पूरा नाटक विरोध (सघप) मूलक है। विरोध से ही आरम्भ होता है विरोध का ही विस्तार दिलाया गया है और अन्त में विराघ का समाप्ति तथा गमन है। अन्तर्द्व द्व और बहिर्द्व द्व में सारा नाटक भरा है। प्रधान घटनास्थल तीन हैं—मगध, कोशल और कोशावी। जो विरोधाग्नि मगध में प्रवृत्ति हुई उसकी प्रवृत्ति काशल में फैलाई पड़ी और उसकी लपट कोशावी तक पहुँच गयी।' इसमें स्पष्ट जाना है कि इस नाटक में सघप ही सघप है।

(१) मगध में महत्वाकांक्षी माता छलना और शीतल के प्रतिद्वन्द्वी देवदत्त ने मगधना पाकर अज्ञानाशु राज्यसत्ता पान के लिए पित द्रोह करता है। राज्य सत्ता पान में सफल हो जाता है।

१ जगन्नाथप्रसाद गर्मा-प्रसाद के नाटकों का आस्त्राय अध्ययन—(पृ० २०)

छठा सं० सन् १९६४ ।

(२) मगध और कोशल में सघर्ष हो जाता है। अजातशत्रु बन्दी बनाया जाता है। प्रसेनजित की कन्या वाजिरा से उसका विवाह हो जाता है।

(३) कोशल में प्रसेनजित और विरुद्धक में सघर्ष छिड़ जाता है। प्रसेनजित विरुद्धक को युवराजपद से तथा उसकी माता शक्तिमती को राजमहिषी पद से वंचित कर देता है। माता से प्ररणा पाकर विरुद्धक एक ओर पिता से सघर्ष करने और दूसरी ओर माता के अपमान का प्रतिशोध लेने के लिए शाक्यों का सहार करने तयार होता है।

(४) कौशाम्बा मरेश उदयन और कोशलनरेश प्रसेनजित मिलकर अजातशत्रु और विरुद्धक के एकत्र दल स लड़ने की तयारी करत हैं।

(५) उक्त सघर्षों के साथ इसमें पति पत्नी का तथा सीतो का भी सघर्ष है। बिम्बसार और छलना में उदयन और मागधी में मागधी और पदमावती में भक्ति यक्ति का सघर्ष है। बौद्धों और बौद्ध धर्मानुयायियों में भी सघर्ष है।

(६) वही कही पर सम्राट बिम्बसार और रानी वासवी में आंतरिक सघर्ष है। राज्य त्याग किया जाय या न किया जाय-इस समस्या को लेकर आंतरिक सघर्ष चलता है।

इस प्रकार इस नाटक में महत्वाकांक्षा प्रतिपाद्य, राज्यलोक, मत्सर आदि का प्ररणा से बाह्य सघर्ष का निर्माण हुआ है। साथ ही साथ लोभ और त्याग की समस्या का स दम में सम्राट बिम्बसार और रानी वासवी का आंतरिक सघर्ष भी है।

स्वदगुप्त विजयमादित्य (सन १९१८) प्रसाद का बाह्य तथा आंतरिक सघर्ष की दृष्टि से सर्वोत्तम ऐतिहासिक नाटक है। इसमें अनेक की इच्छाएँ महत्वा काक्षाएँ परस्पर टकराती हैं और सघर्ष को उत्पन्न करती हैं। इसकी सबसे बड़ी विशेषता यह है कि इसमें आदि से अंत तक बाह्य तथा आंतरिक सघर्ष दोनों एक साथ चलत हैं और एक दूसरे का प्रभावित भी करत हैं। बाह्य सघर्ष का अंत सुखद होता है। यह भी इस नाटक की महत्त्वपूर्ण विशेषता है।

(१) 'गुप्तकुल के अयवस्थित उत्तराधिकार नियम से लाभ उठाकर महत्वा कांक्षी अनन्तदेवी अपने पुत्र पुरगुप्त का सिंहासन पर बिठाने के लिए सपत्नी देवकी और स्वदगुप्त के विरुद्ध अनेक षडयंत्र रचती है। परिणामस्वरूप गृह बलह' का भारम्भ हो जाता है।

(२) मगध राज्य के अतगत सघर्ष से लाभ उठाने के लिए शक और हूण की सम्मिलित बाहिरी के मालव तथा मगध पर आक्रमण होते हैं। महत्वाकांक्षी अनन्तदेवी और भट्टाक अपना स्वाध साधन के लिए हूणा से 'गुप्तसंधि' करत है।

(३) पण्डुलि और अपने हिनो की रक्षा के लिए ब्राह्मणों और बौद्धों में सघर्ष होता है। हूण इससे लाभ उठाना चाहते हैं।

(४) बाल्य भावना में प्रविष्ट होकर स्व-संयमपूर्वक रूप से व्यवहार करने का प्रयत्न करना है । यह व्यवहारिकता की प्राप्ति के लिए आवश्यक है । बाल्य में ही जो व्यवहारिकता की प्राप्ति होती है, वह जीवन के लिए अत्यंत उपयोगी होती है । बाल्य में ही जो व्यवहारिकता की प्राप्ति होती है, वह जीवन के लिए अत्यंत उपयोगी होती है । बाल्य में ही जो व्यवहारिकता की प्राप्ति होती है, वह जीवन के लिए अत्यंत उपयोगी होती है ।

(५) अधिकांश गुण विज्ञान आधारित होते हैं । इन प्राथमिक व्यवहारिकताओं में से किसे चुनकर जीवन में प्रयुक्त किया जाए, यह निर्णय करना पड़ता है । बाल्य में ही जो व्यवहारिकता की प्राप्ति होती है, वह जीवन के लिए अत्यंत उपयोगी होती है । बाल्य में ही जो व्यवहारिकता की प्राप्ति होती है, वह जीवन के लिए अत्यंत उपयोगी होती है । बाल्य में ही जो व्यवहारिकता की प्राप्ति होती है, वह जीवन के लिए अत्यंत उपयोगी होती है ।

इन प्रकार इन बातों में से जो भी आवश्यक हो, उसे चुनकर जीवन में प्रयुक्त किया जाए । बाल्य में ही जो व्यवहारिकता की प्राप्ति होती है, वह जीवन के लिए अत्यंत उपयोगी होती है । बाल्य में ही जो व्यवहारिकता की प्राप्ति होती है, वह जीवन के लिए अत्यंत उपयोगी होती है । बाल्य में ही जो व्यवहारिकता की प्राप्ति होती है, वह जीवन के लिए अत्यंत उपयोगी होती है ।

यह गुण मीठ (पृष्ठ १०३१) नामक भाषा में लिखे गए हैं । इनमें से जो भी आवश्यक हो, उसे चुनकर जीवन में प्रयुक्त किया जाए । बाल्य में ही जो व्यवहारिकता की प्राप्ति होती है, वह जीवन के लिए अत्यंत उपयोगी होती है । बाल्य में ही जो व्यवहारिकता की प्राप्ति होती है, वह जीवन के लिए अत्यंत उपयोगी होती है । बाल्य में ही जो व्यवहारिकता की प्राप्ति होती है, वह जीवन के लिए अत्यंत उपयोगी होती है ।

१ जयपुर प्रमाण-संस्कृत (पृष्ठ १०३१) अध्याय ११, पृष्ठ ११६१ ।

२ जयपुर प्रमाण-संस्कृत (पृष्ठ १०३१) अध्याय ११, पृष्ठ ११६१ ।

छटा संस्करण पृष्ठ ११६४ ।

स्वरूप को भी इस नाटक में प्रगट किया है। यह नये प्रकार का सधय चाणक्य और राक्षस के बुद्धि कोशल के द्वा-द्व म अभि-यत्त हुआ है।^१ इस प्रकार इस नाटक म अपनी महत्वाकाक्षा तथा कत्तव्य भावना पूति के लिए पुरु और सिक्दर म, चद्रगुप्त और सिक्दर में, चाणक्य और नद मे, चाणक्य और राक्षस मे, सिंह रण और यवन सनिको मे, चद्रगुप्त और सित्युक्स में अलका और आम्भीक मे, कल्याणी और पवतेश्वर आदि मे बाह्य सधय है। साथ ही साथ चद्रगुप्त कल्याणी और मालविजा म प्रसंग विशेषण म आन्तरिक सधय भा है।

ध्रुवस्वामिनी—(सन् १९३३)—इस नाटक म श्री आरम्भ से लेकर अन्त तक सधय है। इसमे एक ओर गृह कलह है तो दूसरी ओर शकों का, विदेशी आक्रमण है। ध्रुवस्वामिनी और चद्रगुप्त दुविधा म फँस गये हैं। रामगुप्त के अन्त पुर म आन के बाद ध्रुवस्वामिनी को लगता है कि उसका दम घुटता जा रहा है। वहाँ का पूरा वातावरण उसे असह्य होता है। वहाँ के वातावरण के प्रति तिरस्कार व्यक्त करते हुए ध्रुवस्वामिनी कहती है—‘इस राजकुल मे एक भी सम्पूर्ण मनुष्यता का निदर्शन न मिलगा क्या ? जिधर देखो कुबडे, बीने, हिजडे, गूंगे और बहरे ।’^२ दुर्भाग्य से ध्रुवस्वामिनी का चद्रगुप्त क बदले रामगुप्त की पत्नी बनना पडा था। विलासी, स्वार्थी, सुख लोलुप, लपट दुराचारी पणभ्रष्ट रामगुप्त के प्रति ध्रुव स्वामिनी क मन में बौडा भी प्रम नहीं है। परन्तु प्रतापी, शक्तिसाली कत्तव्य दक्ष चद्रगुप्त के द्वार म उसके मन मे प्रेम ही रेफ़ है। वह कुमार चद्रगुप्त को नहीं भूल सकता है। उसका पति रामगुप्त हमेशा विलासिनियो के साथ मदिरा मे उन्मत्त रहता है। छोटा पुत्र होने के कारण चद्रगुप्त न पिता का दिया हुआ स्वत्व और राज्याधिकार छोड दिया है। साथ साथ ध्रुवस्वामिनी को भी छोड देना पडा है। चद्रगुप्त को अपने बाहुबल पर विश्वास है। रामगुप्त अपने छोटे भाई चद्रगुप्त से ईर्ष्या व द्वेष करता है।

उधर शको ने आक्रमण किया है। शको न इनके शिविर को चारो ओर स घेर रखा है। नगराज न रामगुप्त के पास प्रस्ताव भेजा कि रामगुप्त ध्रुवस्वामिनी का उसको सौंप दे और अपन सामन्तो के लिए भी मगध क सामन्तो की स्त्रियो का भेज दें। ऐसा करन स वह उह मुक्त कर दगा। इस पर डरपोक रामगुप्त और घुत्त शिखरस्वामी ध्रुवस्वामिनी का शक्तराज के पास भेजने का विचार करते है। ध्रुवस्वामिनी निर्भीकता से पति का विरोध करने लगा। उसने रामगुप्त और शिखरस्वामी स दुःश्तापूवक कहा— मैं केवल यही कहना चाहती हूँ कि पुरुषो

१ डा० विश्वनाथ मिश्र—हिंदी नाटक पर पाश्चात्य प्रभाव (पृ० २५२)

१ प्र० स० सन् १९६६।

२ जयशंकर प्रसाद—ध्रुवस्वामिनी (तेईसवीं संस्करण सन् १९७०) पृ० २७

नस्त्रियों को अपनी पगु मर्यादा समझ कर उन पर अत्याचार करने का अभ्यास बना लिया है, वह सबेरे साथ नहीं चल सकता। यदि तुम मरा रता नहीं कर सकत, अपने कृत्या मर्यादा, नारी का गौरव नहीं बचा सकत, तो मुझे बच भी नहीं सकत हो।" हाँ तुम/साथों का आपत्ति से बचाने के लिए मैं स्वयं यहाँ से चला जाऊँगी।" इतने पर रामगुप्त ने राजा का उत्तम निमान उत्तर होता है न पति का। वह बड़ी निश्चिन्ता से ध्रुवस्वामिनी से कहता है—“तुम मरी रानी ? नहीं, नहीं। जाओ, तुमको जाना पड़ेगा। तुम उपहार का बन्तु हा। आज मैं तुम्हें किसी दूसरे का दना चाहता हूँ। इसमें तुम्हें क्यों आपत्ति हो ?

१२४। ध्रुवस्वामिनी—(सारी हाकर गाय स)—निरुद्ध। मध्यम। बगीच। बाह्य, सा मरा कोई रसक नहीं ? (उत्तर) नहीं, मैं अपना गंगा स्वयं बकगी।" यहाँ पर पति-पत्नी का मध्यम चरमसीमा पर पहुँच जाता है। सब ध्रुवस्वामिनी अपनी तथा कुछ की मर्यादा की रक्षा करते के लिए आत्महत्या कर देने वाली हा था कि चन्द्रगुप्त ने आकर उस वसा नहीं करने दिया। चन्द्रगुप्त, ध्रुवस्वामिनी तथा अपने सामन्तों के साथ-बड़ी युक्ति से एक निश्चिन्ता से पहुँच गया और उसने दीय एक राज का बच दिया। सब चन्द्रगुप्त के सामन्तों ने एक-साथों का परास्त कर बिना-बाया। यह सब रामगुप्त से कहा नहीं गया। उसने चन्द्रगुप्त की हत्या का प्रयास किया परन्तु इतने में एक सामन्त कुमार ने रामगुप्त की हत्या की। अतः ध्रुवस्वामिनी का चन्द्रगुप्त से पुनर्विवाह हाता है। बस तो ध्रुवस्वामिनी पहले से ही चन्द्रगुप्त की वास्तविक वधू थी। परन्तु परिस्थिति-वश उसका विवाह रामगुप्त से हो गया था। १२५

१२६। व्यक्तिगत-दृष्टि से चन्द्रगुप्त और ध्रुवस्वामिनी के सामने यह समस्या थी कि वे दोनों एक दूसरों का चाहत हुए भी नहीं अपना सकत हैं। इसी समस्या के कारण ध्रुवस्वामिनी ने और चन्द्रगुप्त ने आन्तरिक मध्यम चल रहा था। इस प्रकार इस नाटक में बाह्य मध्यम के साथ आन्तरिक मध्यम भी है। बाह्य मध्यम व्यक्ति-व्यक्ति के मध्यम के रूप में भाई भाई (रामगुप्त और चन्द्रगुप्त) का तथा पति-पत्नी (रामगुप्त और ध्रुवस्वामिनी) का है और चन्द्रगुप्त और राजा का भी द्वन्द्व है। साथ ही चन्द्रगुप्त और राजा की मनाओं में समझ-भेद का मध्यम है।

१२७। इस प्रकार जयचक्र प्रमाण ने अपने पौराणिक तथा ऐतिहासिक नाटकों में बाह्य मध्यम के साथ साथ आन्तरिक मध्यम का भी उच्चतम स्थान दिया है। इसमें द्वन्द्व नाटक अधिक मार्मिक एवं मनाहर बन पड़े हैं। क्योंकि उन्होंने (प्रमाण ने) अपने पात्रों का अधिक से अधिक सहनशक्ति का और उनके अन्तर्द्वन्द्वों और बाह्य

संधर्षों को अत्यन्त मामिक ढंग से चित्रित किया है।”

४ “प्रसाद” कालीन नाटककारों के नाटकों में संधर्ष तत्त्व (ईसवी सन् १९१२-१९३३)

(त) पौराणिक नाटकों में संधर्ष

‘प्रसाद’ कालीन अर्थात् नाटककारों ने भी पौराणिक नाटकों लिखे हैं। इन नाटकों में भी संधर्षों को स्थान दिया गया है। लेकिन इन सब में संधर्षों की दृष्टि से ‘कृष्णाजुन युद्ध’ (१९१८ पं० माखनलाल चतुर्वेदी) नाटक विशेषनीय है। इसमें गणपतराज चित्रसेन की मूल के कारण संधर्ष पैदा होता है। महर्षि गालव का पक्ष लेकर श्रीकृष्ण चित्रसेन को दण्ड देने तत्पर हो जाते हैं। अर्थात् मित्र चित्रसेन की प्रायश्चित्त से अजुन श्रीकृष्ण के विरुद्ध युद्ध करने तैयार हो जाता है। अतः दोनों युद्ध हो जाता है। अजुन धायाल हो जाता है। अतः श्रीकृष्ण सिद्धाष्टीकृत्य देते हैं। महर्षि गालव चित्रसेन को क्षमा कर देते हैं।

कीरव पाण्डव के प्रसिद्ध संधर्षों को आधार बनाकर कुछ नाटक लिखे गए हैं। पाण्डव प्रताप या युधिष्ठिर (१९१७, हरिदास भाणिक), भूषणभारत (१९२०, १९२३—मिश्रबन्धु) बहमला (१९१५—बालकृष्णभट्ट) सुखीन (१९२८ जगन्नाथशरण) इन नाटकों में कीरव पाण्डव संधर्षों को स्पष्ट चित्रित किया है।

तिलोत्तमा (१९१६, मणिलीशरण गुप्त) में देव और दानवों के बीच संधर्ष चलता है। इसमें दानवों की विजय होती है। परन्तु विजय पक्ष के पूर्व दानवों की अनुपम सुन्दरी ‘तिलोत्तमा’ के द्वारा सुन्द और उपसुन्द दो दानवों में संधर्ष का प्रदर्शन पड़ता है जिसमें दानवों का नाश होता है।

‘बेन चरित्र’ (१९२१, पं० बद्रीनाथ भट्ट) और कुरवेता (१९२४, सुदीप्त द्वार प्रसाद जालान) नाटकों में बेन के जीवन से सम्बन्धित राजा और प्रजापति संधर्ष है। इस संधर्ष में अत्याचारी बेन के विरुद्ध प्रजा की जीत होती है। और प्रजापति प्रजातंत्र की स्थापना कर बेन के पुत्र पुषु को प्रजातंत्र राज्य का प्रधान बना दिया जाता है।

‘अजना’ (१९२२, मुद्रशान) में अजना और पवनजय की प्रेम कहानी से सम्बन्धित बाह्य संधर्षों को स्थान मिला है। वरमाला (१९२४, विद्यादत्त) में नया का प्रारम्भ संधर्ष से होता है। विवाह के समय अवीक्षित और वीक्षित दोनों में मतभेद हो जाने के कारण अवीक्षित स्वयंवर से ही वीक्षित की ओर भाग जाता है। उसे राजा विनाल की सेना से भयकर संधर्ष करना पड़ता है।

१ डा० बच्चन सिंह—हिन्दी नाटक (पृ० ६२) द्वितीय संस्करण, १९६४

बंगालीनी की रसा क लिए एक रासस स भी सघन करना पड़ता है । रासस को मारा जाता है । अवीक्षित और बंगालीनी का विवाह हो जाता है । 'असय सकल्प' (१९२५ बल्लभ प्रसाद मिश्र) में अपन आत्मा का रसा क लिए प्रह्लाद का पिता हिरण्यकश्यपु स सघन है ।

इस प्रकार प्रमाणावलीन अथ नाटककारा न भी अपन वीरानिक नाटकों में सघन को स्थान दिया है ।

(घ) ऐतिहासिक नाटका स सघन

अधिकांश ऐतिहासिक नाटका स एम पात्रों स सम्बन्धित कथानका का बुना गया है जिनके जीवन में सघन है । चन्द्रगुप्त (१९०५, प० बन्नीनाथ मट्ट), भारत गौरव अध्यान सम्राट चन्द्रगुप्त (प० जिनकरप्रसाद माधव १९००), चक्रवर्ती चन्द्रगुप्त (१९२५, दुर्गाप्रसाद गुप्त) चन्द्रगुप्त मौर्य (१९३१ उष्यशकर मट्ट) इन नाटकों में स्वप्नारणा तथा माध्याम्य स्थापना का दृष्टा स चन्द्रगुप्त, चाणक्य पुरु सिंहरण आदि का मिश्रण स तथा मन्द स सघन है ।

अठ गुर का ठिठ (१९०५ स लिखा गया और १९३० में प्रकाशित हुआ गाविन्ध बल्लभ पन्त) स राजा उन्मन की १ रानिया का सघन है । बुद्ध न बन्नी मागधिना स विवाह करने स इकार कर दिया था । अठ बहु प्रतिगाम का अग्नि में जड़ता है । वह सगनी प्रभावता स दुष करती है, क्योंकि पद्मावती में बुद्ध क प्रति थड़ा है । अठ प्रतिगाम रन क लिए मागधिना पद्मावती तथा बुद्ध क विरुद्ध पक्ष्यत्र रक्षती है राजा उन्मन का भद्रकाती है । परन्तु पक्ष्यत्र में मागधिनी का ही अन्त हाता है । राजा उन्मन का मर कुछ मालूम हा जाता है और मर टीक हो जाता है ।

सम्राट अगोठ (१९०३ चन्द्रगज भण्डारा) और अगाठ (१९२८ लक्ष्मी नारायण मिश्र) नाटकों में सम्राट अगाठ क जीवन स सम्बन्धित सघन है । लक्ष्मी नारायण मिश्र क अगोठ नाटक में क्या का प्रारम्भ सघन स हाता है । अयाधारी बिन्दुमार पराप्रमा पुत्र अगाठ का मरेवान क अमर प्रयत्न करता है । अगाठ मर्मी स सघन करते हुए पाठ्यपत्र का सम्राट बन जाता है । बिन्दुमार का मरु हाती है । अगोठ का बलि स भी सघन करना पड़ता है ।

'दाहुर अथवा सिधपतन' (१९३३-उष्यशकर मट्ट) स सिध ग का वीर राजा दाहुर आक्रामक मुहम्मद बिन कासिम स सघन करता है । परन्तु इस सघन स दाहुर का अन्त हाता है और उसका दण पराधीन हा जाता है । मुहम्मद बिन कासिम उपहार क रूप में दाहुर का कयाओं—मृगवा और परमारदवा—का खलोफा के पास भजता है । इन १ कयाका क हृष्य में प्रतिगोध का अग्नि जल रही था । अठ क खलोफा को भद्रकान तथा उसक द्वारा मुहम्मद बिन कासिम का

मरवाने में सफल होती हैं। इस सफलता के उपरांत दोनों भी आत्मनाश कर लेती हैं।

“उत्सव” (१९२९ चतुरसेन शास्त्री) में भीर राजपूत चित्तौराधिपति जय मल की बीर पत्नी का पति की हत्या का प्रतिगोष लेने के लिए बादशाह अकबर से सघष है। “महाराणा प्रताप” (१९१५, नरोत्तमदास तथा गुप्तबन्धु), “प्रताप प्रतिमा” (१९२९ जगन्नाथप्रसाद मिलिन्द) चित्तौड़ की दबी” (१९३१, दशरथ प्रोक्षा) नाटकों में अदभ्य स्वातन्त्र्याकांक्षा को लेकर महाराणा प्रताप का स्वाधीनता की रक्षा के लिए अकबर से सघष है। जगन्नाथप्रसाद ‘मिलिन्द’ के नाटक में महाराणा प्रताप और भाई शक्तिसिंह के बीच भी सघष है। “दुर्गावती” (१९२५, बन्नीनाथ भट्ट) नाटक में भीर राजपूत रानी दुर्गावती का अपने देश की स्वाधीनता की रक्षा के लिए बादशाह अकबर के सरदार से सघष है। इस सघष में रानी कीर गति पाती है।

“महाराणा राजसिंह” (१९१८ बाबू परमछीलाल जन), ‘महामाया’ (१९२४, दुर्गाप्रसाद गुप्त) बीर दुर्गादास (१९२७, लाला छोटेलाल लघु) नाटकों में भीर राजपूतों का अत्याचारी औरमजेब से सघष है। ‘बीरकुमार छत्रसाल’ (१९२३, भँवरलाल सोना) बीर ज्यानि’ (१९२५ दुर्गाप्रसाद गुप्त) नाटकों में भीर बुदलो का औरमजेब से सघष है। आदश बीर या गुब गोविंद सिंह (१९२२, अमरनाथ कपूर) नाटक में पिता की हत्या का प्रतिशोध लेने के लिए बीर गुब गोविंद सिंह का अत्याचारी औरमजेब से सघष है। अमर राठौर या अमरसिंह’ (१९३३, चतुरसेन शास्त्री) नाटक में अपनी राजपत्नी आम बान की रक्षा के लिए बीर अमरसिंह का बादशाह शाहजहाँ से सघष है। इस प्रकार इन नाटकों में अपनी मान मर्यादा तथा स्वाधीनता रक्षा की इच्छा से हिंदुओं का मुसलमानों से प्रखर सघष है।

उदयशंकर भट्ट क विक्रमादित्य’ (१९३३) नाटक में विक्रमादित्य और सोमेश्वर का सघष है। दोनों भाई भाई हैं। वे कल्याण राज्य के चालुक्य वंश के राजा ब्राह्ममल्लदेव के राजपुत्र हैं। विक्रमादित्य सोमेश्वर तथा चंगीराजा के विरुद्ध लड़कर चोल राज्य की रक्षा करता है।

“महात्मा ईसा” (१९२२, जेहन शर्मा ‘उग्र’) में भी दुष्ट राजा हेरोद से महात्मा ईसा का सघष है।

इस प्रकार इस युग के अग्र नाटककारों के ऐतिहासिक नाटकों में सघष को स्थान प्राप्त हुआ है।

(द) सामाजिक नाटकों में सघष

प्रसादकालीन अग्र नाटककारों ने हास्य-व्यंग्य से पूरा अनेक मौलिक प्रहसनो

का निर्माण किया है और समाज, परिवार, राजकारण तथा धर्म की विभिन्न बुरी नियों का विरोध किया है।^१ ऐसा करते हुए बर्मा-बर्मा ह-मून्क बाह्य सपथ को हास्य-व्यंग्य का आधार बनाया है। जस बि जी० पी० श्रीवास्तव ने 'गदबड़ शाला' प्रहसन में एक सुन्दर युवती नलिना को पाने के लिए विवाहित पुत्र बम्बस्त शाल और पिता मनहूसशाला में ऐसा सपथ लिखाया है जिससे हास्य भा पदा होता है और पुरुषों की वासना, भाग लिप्ता तथा दुराचार पर प्रकाश भा पड़ता है।

समाज की राष्ट्र की विभिन्न समस्याओं (दयाद्वार, मछूताद्वार हिन्दू मुस्लिम एकता आदि) का लेकर कुछ सामाजिक नाटक भी लिखे गये हैं।^१ इन नाटकों में भा कहा बाह्य सपथ ता कहा आंतरिक सपथ मिलता है। धनानन्द बहुगुणा के समाज नाटक में छुमाछूत का समस्या का लेकर मुखारबाग विगुड नन्द और रुड़िबाग धनदास में सपथ है। मुखारबाग नामक पानप्रवाग और उसक रुड़िबाग पिता में भा सपथ है। जानप्रवाग पिता की इच्छा के विरुद्ध एक मछुत कया छाता से प्रेम भा करता है, विवाह भा करता है। इस प्रकार इसमें समाज का एक प्रचलित प्रथा से भा सपथ है।

सठ गोविन्दस के 'विश्वप्रेम' (१९१७ में लिखा गया) में व्यक्तिप्रेम तथा विश्वप्रेम में अन्तर दिखात हुए विश्वप्रेम का महत्व स्पष्ट किया गया है। ऐसा करते हुए पात्रों में सपथ भा दिताया गया है। नायक माहन और जमादार गुरसन की कया कालिदा में प्रेम होता है। यह देखकर जमादार गुरसन सपथ उत्पन्न करता है। माहन उनक यही पला हुआ निपन मुक्क है यत वह कालिदा से उसका विवाह करना नहीं चाहता है। वह माहन का घर से निजाल देता है। माहन भा

१ • बन्नीनाथ भट्ट—छबड़पौ यों (१९२६), विवाह विज्ञापन (१९२७), मिश्र अमरिका (१९२९)

• जा० पा० श्रीवास्तव—दुमदार आदमी (१९१९), गदबड़ शाला (१९१९)
मरदाना औरत (१९२०), मूलचूक (१९२०)

• बचन रामा उग्र—चार बच्चे (१९२९)

• मुदयन—आनन्द मजिस्ट्रेट (१९१९)

२ • मिथब-पू—नन्ना मालन (१९१५)

• जगन्नाथप्रसाद चतुर्वेद—मधुर मिलन (१९२३)

• धनानन्द बहुगुणा—समाज (१९३०)

• लक्ष्मणसिंह—गुरामी का नन्ना (१९२४)

• सठ गोविन्दस—विश्वप्रेम (१९१७ में लिखा गया)

• छद्मानारायण मिथ—सयासा (१९३१), रायस का मन्दिर (१९३१), मुक्ति का रहस्य (१९३२)

प्यक्ति प्रेम से विश्व प्रेम को श्रेष्ठ मानकर त्याग और सेवा के भाग को अपनाता है। उपर कालिंदी पिता की बातों का विरोध करती है और किसी दूसरे से विवाह नहीं करती। वह बालिका आश्रम की स्थापना करती है। परंतु दुष्ट चंद्रसन बालिका आश्रम को आग लगाता है जिससे कालिंदी आहत होकर मरती है। मोहन बाजीवन सेवाव्रत लेता है।

सघप की दृष्टि से लक्ष्मीनारायण मिश्र के नाटक विचारणीय हैं। इनके नाटकों में बाह्य तथा आंतरिक सघप विद्यमान है। इनका पहला ही समस्या प्रधान नाटक 'स यासी' आदि से अठ तक राह्य सघप से युक्त है। परिस्थिति विशेष में अनेक पात्रों के बीच बाह्य सघप है। साथ ही साथ विश्वकांत का आंतरिक सघप भी है। विश्वकांत और मालती एक ही कालेज में पढ़ते हैं। विश्वकांत होनहार युवक है। घनी बाप की बटी मालती विश्वकांत पर अनुरक्त है। विश्वकांत भी उससे प्रेम करता है। इस सन्दर्भ में प्रो० रमाशंकर और विश्वकांत में सघप उत्पन्न होता है। प्रो० रमाशंकर मन-ही मन में मालती को चाहता है। अतः ईर्ष्यावश विश्वकांत को सताता है बदनाम करता है उसे दो वर्ष के लिए कालेज से निकलवाता है।

। देश संवक तथा स्थानीय पत्र के सम्पादक मुरलीधर की प्रेरणा से विश्वकांत देश-सेवा का व्रत लेता है और अपने काम में बाधा न पड़े इसलिए विवाह न करने की प्रतिज्ञा करता है। अतः वह मालती से प्रेम करता है पर विवाह नहीं करता। परंतु मालती का विवाह किसी दूसरे के साथ होन वाला है, ऐसा जानने पर विश्वकांत उद्विग्नता में मालती को पत्र लिखता है। उस पत्र में विश्वकांत की निममता को देखकर मालती में प्रतिशोध का भाव पैदा होता है। अतः वह विश्वकांत के प्रतिद्वंद्वी रमाशंकर से विवाह कर लेता है।

पत्नी किरणमयी और पति प्रो० दीनानाथ में भी सघप है। इसका दो कारण हैं—(१) प्रो० दीनानाथ अवस्था की दृष्टि से प्रौढ़ व्यक्ति हैं। अतः किरणमयी और उनका विवाह अनमल विवाह है। (२) किरणमयी विवाह के पूर्व मुरलीधर की प्रेमिका रही है। परंतु उसका विवाह उससे नहीं होता है। वह अब भी मुरलीधर को चाहती है। दीनानाथ मुरलीधर से द्वेष करने लगता है। परिणामतः पति पत्नी में सघप बढ़ता ही है। इन दोनों में बात बात पर इस प्रकार नोक झोंक चलती है—

दीनानाथ—तुम्हारा इधर सारा प्रेम बनावटी था। तुमने खहर पहन लिया। उस बदमाश की तसल्ली ले लिए।

किरणमयी—मैं बराबर खहर पहनूंगी।

दीनानाथ—सारी दुनिया में तुम्हें यही मिला।

किरणमयी—सारी दुनिया में जैसे तुम मिले, वैसे ही

शोनानाथ—मैं नहीं मिलता तो गया होता किसी मजदूर के पास तब यह पान ।

किरणमयी—आ मजदूर खुदका नहीं होता तो बिना किसी नाम के गुनी रहती ।^१

००

००

००

शोनानाथ— विवाह का नाम स्वाभाविक नहीं है ?

किरणमयी—मर का स्वाभाविक नहीं होता । जनाह चीता का मिलना स्वाभाविक नहीं होता । मैं भी विधवा हुआ और मर के बच्चा भी पालीम की हुना तो हम लोग का विवाह स्वाभाविक होता ।^२

इस प्रकार उन दोनों का मध्य मुरलीधर की मृत्यु तक चलता है । इनके मध्य में इनके जीवन की अलग-अलग प्रकृति होती है और उससे साथ साथ हास्य भी पता होता है ।

मुरलीधर का पत्रकारिता के द्वारा स्वाधानता के लिए अग्रज से मध्य है । तथा तो वह पकड़ा जाता है और जल में रखा जाता है । वही तपस्वि के कारण उसका मर चुकता है ।

उक्त बात मध्य के साथ साथ विवकास तथा किरणमयी का आन्तरिक मध्य महत्त्व का है । विवकास में तब आन्तरिक मध्य पता होता है जब वह मुरलीधर के आग्रह के कारण मर गया का जल पता है और आजीवन अविवाहित रहने की प्रतिज्ञा करता है । वह जग ही मालना का स्वतन्त्र है उमम के तटस्थ का मुकाम उठता है । एक आर मर गया का कृत्य है तो दूसरी आर मालना से प्रेम । दोनों में उस अपनी-अपनी आर भीतर रहता है । एक बार वह इसका मुकाम में पककर मालना का अपनी आर लाकर बाँटा में भरण का प्रयत्न करता है, परन्तु मालती बसा नहीं होने देती । उस समय विवकास का अन्तर्गत और बढ़ जाता है और वह इसमें मुक्ति पान के लिए विवकास पता जाता है । वही रहकर मर गया करने का प्रयत्न करता है । परन्तु जग ही उस मालूम होता है कि मालती रमाकर से विवाह करने वाला है उसका अन्तर्गत नटकता है वह अथवा रूप धारण करना है । उसका निष्कर्ष निम्न काम नहीं होता । मर के बच्चा में वह अनिष्ट के लिए किए गए मध्य मरने पर भी लान मारने का निश्चय करता है ।

किरणमयी में भी अन्तर्गत है । एक आर मुवा प्रती है तो दूसरी आर प्रीति पति है । उसका मध्य में नही जाता कि उस क्या करना होगा । इस कारण वह

१ मयामा—(तनाय सम्बरण सन १९६१) श्री नारायण मिश्र (पृ० १०५-

मुरलाधर को मत देखकर बहोना हो जाती है ।

इस प्रकार "सयासी" नाटक में बाह्य तथा आन्तरिक सधष को महत्वपूर्ण स्थान मिला है ।

'राक्षस के मंदिर' में अपने उद्धार के लिए अंगरी नामक एक वेश्या का सधष है । एक रत्न के रूप में अंगरी ने बड़े रामलाल के जीवन में प्रवेश किया है । वहाँ उस भौतिक एश्वर्य मिलता है । परन्तु शरीर की भूख अचूरा ही रहती है । अतः वह रामलाल के पुत्र रघुनाथ की ओर मुड़ती है । रघुनाथ मन ही मन में अंगरी को चाहता है । परन्तु प्रकट रूप में अंगरी का साथ नहीं देता है । एक बार तो विरोध प्रकट करने वाला रघुनाथ के साथ अंगरी की छीना चपटी होती है । रामलाल दखता है । क्रोध में आकर रघुनाथ का घर से निकालता है । रघुनाथ के चल जाने पर अंगरी शरीर की भूख की तृप्ति के लिए मुनीश्वर (मनोहर) की ओर मुड़ती है । मुनीश्वर ने अपने माता पिता, पुत्र पत्नी सब को छोड़ दिया है । कामुक, महत्वाकांक्षी, पक्का स्वार्थी मुनीश्वर घम अघम, नीति अनैति को नहीं मानता । वह राक्षस जसा निमग्न है । अतः अंगरी का भी और गिराकर राक्षसिनी बनाना चाहता है । इसके अंगुल में फँसकर अंगरी रामलाल को बिप दना चाहती है । परन्तु उससे बसा नहीं होता । इन दाना के सम्बन्ध को देखकर रामलाल अंगरी का घर से निकालता है ।

अंगरी अपने का ऊपर उठाने का भरसक प्रयास करती है । वह शालिग्राम की पूजा करने लगती है । आर्थिक आवश्यकताओं की पूर्ति के लिए अध्यापिका का काम करती है । परन्तु मुनीश्वर अपने द्वारा स्थापित वेश्या सुधार आश्रम में अंगरी का जबरजस्ती से ले आने का प्रयास करता है । उस समय रघुनाथ और मुनीश्वर में सधष होता है । क्रुद्ध रघुनाथ मुनीश्वर का मार डालने ही वाला था, परन्तु रघुनाथ की प्रेमिका ललिता बसा नहीं हान देती । ललिता अंगरी को मुसलमान समझकर अपने घर से निकालती है । इस घटना को लेकर रघुनाथ और ललिता में सधष होता है ।

सभा और स निराश्रित हुई अंगरी बिना किसी क महयोग से उत्थान की ओर अग्रसर होने का निश्चय करता है । वह निर्भक्ता से मुनीश्वर का साथ देती है और नारी जाति में उत्थान के लिए स्वयं मातृ मंदिर की व्यवस्थापिका बनती है । वह सदा व्रत ग्रहण करती है । इस प्रकार उस अवर्तन के गत से निकलने के हेतु समाज के राक्षस से सधष माल ठना पड़ता है ।

अपने प्रेम को लेकर रघुनाथ में अतृप्त चलता है । वह किसी एक निश्चय पर नहीं पहुँच सकता । अनन्त में इससे मुक्त होने के लिए, ललिता से विवाह करता है । इस प्रकार इस नाटक में भी बाह्य सधष के साथ आन्तरिक सधष है ।

इनके 'मुक्ति का रहस्य' नाटक में बाह्य सभ्यता का स्थान अत्यंत गौण है। प्रमुख पात्र आर्गादवी का आंतरिक सभ्यता का प्रधान स्थान है। आर्गादवी पढ़ा लिखी है। गल-स्कूल में अध्यापिका रहती है। परंतु अविवाहित है। अतः वह एक आदर्श व्यक्ति उमाशंकर के जीवन में प्रभिका के रूप में प्रवेश करता है। उमाशंकर पर एकाधिकार पान के लिए आर्गादवी डॉ० त्रिभुवननाथ की सहायता से उमाशंकर की पत्नी को विध्वंस करती है। उसकी हत्या करता है। इस बात का छिपाकर रखा जाता है, परंतु आर्गादवी के मन में अंतर्द्वंद्व की आंधी चलती है। इस अंतर्द्वंद्व से ही नाटक का आरम्भ होता है। उमाशंकर तब इच्छा है कि उमाशंकर का पुत्र उसे 'माँ' कहकर पुकारे। परंतु बालक मनोहर भूतकर भी उस 'माँ' कहकर नहीं पुकारता। परिणामस्वरूप आर्गादवी में सत् असत् का सभ्य संघर्ष ही रहता है। उमाशंकर अंतर्द्वंद्व बढ़ने का ओर भी एक कारण है डॉ० त्रिभुवननाथ आर्गादवी का विधवाता से लाभ उठाकर उमाशंकर को माया भग्न करना चाहता है। आर्गादवी विरोध करती है। परंतु हत्या का रहस्य प्रकट हो जाने के लिए आर्गादवी डाक्टर का इच्छा पूरी करती है। इस घटना से उमाशंकर अंतर्द्वंद्व और बढ़ता है। उमाशंकर उस आर्गादवी व्यक्ति के साथ धार्मिक व्यवहार करना, इस सवाल पर रहता है। इस स्थिति में मुक्ति पान के लिए वह विध्वंस करती है। परंतु डाक्टर उस वधाता है। आर्गादवी उमाशंकर पर पूरा रहस्य प्रकट करती है। उमाशंकर क्षमा करता है। आर्गादवी डॉ० त्रिभुवननाथ से विवाह करना स्वाकार करती है। यहाँ पर आर्गादवी के अंतर्द्वंद्व की समाप्ति के साथ ही नाटक भी समाप्त होता है।

इस प्रकार लक्ष्मीनारायण मिश्र ने अपने सामाजिक नाटकों में बाह्य तथा आंतरिक सभ्य को महत्वपूर्ण स्थान दिया है। प्रायः बाह्य सभ्य व्यक्ति व्यक्ति में चलता है। और आंतरिक सभ्य मुष्ट और दुष्ट प्रवृत्तियाँ में चलता है।

५ निष्कर्ष

इस प्रकार प्रस्तुत अध्याय में विषय गय विहंगमावली नामक विवरण ॥
विशेषित हाता है कि—

- (१) भारत-दु ह्रिदय-त्रय नाटका म बाह्य मध्य क उल्लेखनीय स्थान प्राप्त हुआ है। परिस्थिति विषय म आंतरिक मध्य क भी दान हात है।
- (२) भारत-दु युग स लेकर प्रमाण युग तक क अथ नाट्य-राग क नाटका म भी बाह्य तथा आंतरिक मध्य क दान हात है।
- (३) विशेषतः पौराणिक और ऐतिहासिक नाटका म हा मध्य क उल्लेखनीय स्थान प्राप्त हुआ है।
- (४) जयशंकर प्रसाद क नाटकों म बाह्य मध्य क माय-माय आंतरिक मध्य क अत्यधिक महत्त्व का स्थान प्राप्त हुआ है।

(५) 'प्रसाद' के समकालीन नाटककारों के नाटकों में भी सघष के दशन होते हैं ।

(६) 'प्रसाद' के नाटकों की सबसे निराली विशेषता यह है कि उनमें नाटका में आदि से अन्त तक बाह्य सघष के साथ आंतरिक सघष भी होता है । इनके प्रधान पात्रों के चारित्रिक विकास का प्रमुख आधार आंतरिक सघष ही है । इस कारण से ही उनके 'स्कन्दगुप्त', देवसेना, "ध्रुवस्वामिनी" आदि पात्रों में अधिक सजीव, प्रभावशाली, स्मरणीय तथा सांस्कृतिक रूप धारण किया है । इस विशेषता के दशन "प्रसादपूर्व तथा प्रसादकालीन" नाटककारों में से लक्ष्मीनारायण मिश्र को छोड़कर किसी के भी नाटकों में नहीं होते हैं । इस दृष्टि से 'प्रसाद' का प्रयास मननीय है ।

(७) लक्ष्मीनारायण मिश्र ने भी अपने सामाजिक नाटकों में बाह्य तथा आंतरिक सघष का उचित स्थान देकर अपने पात्रों को अधिकाधिक यथाथ बनाने का प्रयास किया है ।

अतः इस प्रकार कहना उचित प्रतीत होता है कि प्रसादपूर्व तथा प्रसाद युग के नाटकों में सघष तत्त्व ने महत्त्व का स्थान पाया है ।

तीसरा अध्याय “प्रसादोत्तर पौराणिक नाटक और संघर्ष तत्त्व”

अध्याय प्रथम

प्रस्तुत अध्याय में त्रिज नाट्य का मूल में पौराणिक विधान का प्रयोग किया जा रहा है उस नाट्य का निमाण त्रिज सामग्री का आधार पर किया गया है उस सामग्री की विधानात्मक प्रवृत्तियाँ हैं।

(१) इस सामग्री में पुराणनामक ग्रन्थों में समाविष्ट का मूल है। इन ग्रन्थों में अतिप्राकृतिक तथा अतिमानवाय ग्रन्थों का सम्मिश्रित है।

(२) इन ग्रन्थों का मुख्य पुराणनामक ग्रन्थों में श्री-श्रवणों अथवा तथा अथ प्रकिया ३ है। इन ग्रन्थों और इन ग्रन्थों के पात्रों का पुराण (हिन्दुओं के प्राचीन धर्मग्रन्थ) ३ अतिप्रसिद्ध है।

(३) इन ग्रन्थों और इनमें ग्रन्थों के पात्रों में एक सामान्य भी पाता है कि वे प्रतीकमय रूप में वे लोग हैं जिन्होंने युग के प्रतिनिधि बनकर उस युग के जीवन का ध्यानात्मक मूल है। इन ग्रन्थों में इन ग्रन्थों और पात्रों का सम्बन्ध जीवन के विधाओं में युग में स्थापित हो सकता है।

सामग्री विधानात्मक ३ यह धारित होता है कि पौराणिक नाट्य में भाषा पाठ्य या प्रथम के समसामयिक जीवन का उत्तर दृष्टिगत होता है। पर हमारा तात्पर्य यह नहीं है कि पौराणिक नाटक पढ़ने या पढ़ने समय पाठ्य या प्रथम वृत्तव्य अथवा युग का अनुभव कर रहा होगा। वास्तव में पौराणिक नाट्य के मूल में नाट्य अथवा प्रथम का निम्नलिखित धारणा बना रहता है।

पढ़ने और दूसरे विधानात्मक ३ यह सूचित होता है कि पौराणिक नाट्य का निमाण वर्तमान युग तथा ऐतिहासिक युग में अतिप्रकृतिक तथा अतिमानवाय युग का आधार पर किया गया है। एसी स्थिति में पौराणिक नाटक पढ़ने अथवा पढ़ने समय पाठ्य अथवा प्रथम में यह भाव विद्यमान रहा होगा कि मैं अपने युग अथवा ऐतिहासिक युग में जी रहा हूँ। ठाक इसका विरुद्ध पाठक

या प्रपञ्च में यह भाव विद्यमान होता है कि मैं किसी अति दूर के, अतिप्राकृतिक तथा अतिमानवीय युग में मन्त्रात हुआ हूँ। इस वास्तविकता का ध्यान में रखकर ही प्रस्तुत अध्याय में विवेच्य नाटकों के सन्दर्भ में 'पौराणिक' विशेषण का प्रयोग किया गया है।

विशिष्ट उद्देश्यों से पौराणिक नाटकों का निर्माण

(क) समसामयिकता के प्रति जागरूकता

प्रसादोत्तर युग में विशिष्ट उद्देश्यों से पौराणिक नाटकों का निर्माण किया गया है। इस युग में नाटककार समसामयिक समाज जीवन तथा व्यक्ति जीवन का समसामयिकता का लक्ष्य गाँठना की रचना करने में रुचि ले रहे हैं। वे पौराणिक तथा ऐतिहासिक नाटकों के माध्यम से भी समसामयिक जीवन की विवेचना कर रहे हैं। जैसे, जगन्नीलकण्ठ मायूर हृत पहला राजा और कोणाक महुआ है। पौराणिक नाटकों लिखने वाले कुछ नाटककार नाटकों के द्वारा लोगों का वर्तमान जीवन का स्वस्थ बनाने का प्रेरणा देना चाहते हैं। इस उद्देश्य से कुछ नाटककारों ने पौराणिक घटनाओं और पात्रों के आधार पर समसामयिक समाज जीवन तथा व्यक्ति जीवन की समस्याओं की मोभासा की है।

गौरीशंकर मिश्र के 'गवरी अछूत' में अछूत समस्या पर प्रकाश डाला गया है। साथ-साथ उसका समाधान भी सूचित किया गया है। नाटककार ने इस समसामयिक समस्या को प्रदर्शित करने के लिए पौराणिक घटनाओं और मृत्यु ऋषि के चरण में अनुकूल एवं युद्धसंगत परिवर्तन किया है। अतः मृत्यु ऋषि ईश्वर भक्ति में 'अछूत' को 'ही' मानते हैं। वे रामभक्त शबरा का ऋषिया के आश्रम में पास आश्रय देते हैं। यह बात अथ प्रतिक्रियावादी ऋषियों को अन्वेषण लगती है। अतः वे मृत्यु ऋषि से सषप छूत हैं। यह सषप तब मिटता है जब राम प्रतिक्रियावादी ऋषियों का समझाते हैं—महात्माओं की भेदभाव का कीचड़ उछालना छूत-अछूत का अवधिक तथा अस्वाभाविक विवर्णवाद खड़ा करना और मिथ्याभिमान का घटाटोप पहनाना शोभा नहीं देता।^१ अछूतपन अवधिक है। अछूत किसी को कहना महापाप है।^२ इस प्रकार इस नाटक में समस्या के साथ-साथ समाधान भी सूचित किया गया है।

बंशवनलाल वर्मा के 'ललित विक्रम' में भी छुआछूत का समस्या को समाधान के साथ, प्रदर्शित किया गया है। उक्त वर्णियों के अत्याचारा से उत्पीड़ित

१ गौरीशंकर मिश्र-शबरी अछूत-पृ० ७१ (प्र० स० सन् १९६२)

२ वही पृ० ७४

गूढ़ कपिजल का घोम्य ऋषि अपने आश्रम में आश्रय देने हैं। उस घोरज बंधात हुए बहने हैं— मर लिए किंगी राजा का आना या अनुमति को अपेक्षा नहीं है। तुम्हारा योग्यता का निराकरण करने के उपरांत तुमको गिरा दूंगा। ऊपर उठना और आगे बढ़ना प्रत्येक शिव का लक्ष्य है। 'गूढ़ कपिजल घोम्य ऋषि से गिरा पाकर तप के बल पर ऋषि बन जाता है। गाविन्दाम के कथन में नाच कुलो पत्र के उद्धार की समस्या है। राम उग्र त्याग उग्र के अगस्त्य और लक्ष्मीनारायण मिथ के नारद की वीणा में अथ अनाथ मम श्रय के द्वारा मन्त्रेण किया गया है आज के जाति पति में विभक्त समाज जीवन में समता की स्थापना का प्रयास किया जाय। तभी समाज का और उग्र का भला होगा। उग्र्यकर भक्त के विद्रोहिणा अम्मा' में 'नारायणमान का समस्या यत्न हुआ है। नारायण की गौरव का दृष्टि में न दखने वाले पुरुषों में अपमानित हुए अम्मा अपमान का प्रतिरोध करने के लिए विद्रोहिणा बन जाता है। वह अग्र में अपमान का प्रतिपादन करने में सफलता नहीं पाता तब तक चले की सीमा नहीं। वह विद्रोहिणा एव सत्सङ्गिनी नारायण रूप में आज की नारायण प्रतिनिधित्व कर रही है। चतुर्भुज के भाव्य प्रतिभा में भी अम्मा का विद्रोह उभरा है।

जगदीशचन्द्र माधुर के 'पहला राजा' में अनेक समासमयिक समस्याओं का चित्रण किया गया है। इसमें अथ अनाथ में सम वय साधन के रूप में वृषण सक्कर की समस्या का अज्ञातवादन का समस्या का जमान का समतल और उपजाऊ बनाने का समस्या का जगत्पति के लिए नया के प्रवाह का वाहन और बांध के निर्माण का समस्या को गामक द्वारा प्रजाति का समस्या का प्रधान स्थान मिल गया है। ये सभी समस्याएँ आज के जीवन का हैं। इन समस्याओं का उजागर करने के उद्देश्य ■ ही जगदीशचन्द्र माधुर ने प्रस्तुत नाटक माटन एलिगोर-आधुनिक व्यापक के रूप में लिखा है। इस माटन में स्वयं नाटककार इस नाटक की प्रस्तावना में लिखते हैं— हमें नाटककार का अपने अनुभव के दायरे में सहा समस्याएँ और परिस्थितियाँ बचन करता हैं और उह उजागर करने के लिए वह पात्र और प्रसंग छात्रता है। उह हा वह मंच की परिधि में बसाता है। यही मैं इस नाटक में किया है। बर्द्व और पीराणिक साहित्य पुरातत्त्व एवं इतिहास लाकगात और शाल चाल—इन सभी में मुझे प्रताका के उपकरण मिल हैं उन समस्याओं का प्रकट करने के लिए जिनमें मैं इस नाटक में जीवता रहा हूँ। ये समस्याएँ सचचा आधुनिक हैं वे उल्लेखने मरा भागा हुआ दयाव है। इसमें सूचित होता है कि 'पहला राजा' में नाटककार ने अपना बर्द्ववाता ऋषि में पीराणिक घटनाओं और पात्रों से इस

प्रकार लाभ उठाया है जिसमें समसामयिक समस्याओं का विस्फेपण भी हुआ है और वर्तमान जीवन की असमयिता का प्रकाशन भी । इस प्रकार इन नाटकों में सम-सामयिकता के प्रति जागरूकता का विचारणीय स्थान मिल गया है ।

(ख) आदर्श की प्रतिष्ठापना

कुछ नाटककारों ने आदर्श में परिचित कराने हेतु पौराणिक नाटक लिखे हैं । डा० गावि दत्त ने रच्य नाटक के द्वारा 'वन पालन का आदर्श लोगों के सम्मुख उपस्थित किया है । लक्ष्मीनारायण मिश्र ने 'चित्रकूट' में जीर्ण मीनाराम चतुर्वर्गी ने 'पाटु कामिनी' में भरत का आदर्श वसुप्रेम प्रकट किया है ।

लक्ष्मीनारायण मिश्र ने 'चक्र-यूद्ध जीर्ण अपराजित' में मुष्ण पत्न के रूप में वीरव पत्नी का और अजेय तथा अलम्बनी के रूप में अश्वत्थामा का चित्रण किया है । इस आदर्श चित्रण के अनुसार इन दोनों नाटकों में दुर्योधन के लिए सुयाजन शब्द का प्रयोग हुआ है । 'चक्र-यूद्ध' में तो सुयोधन पुत्र-रक्षण की वीरगति में उतना याकुल नहीं होता जितना कि अभिमन्यु की वीरगति में होता है । यहाँ तक कि वह वीरगति प्राप्त अभिमन्यु का सिर्फ अपनी गाद में लेकर गोद करता है । गोद विह्वल सुयोधन अजन में कहता है— अब हम लोग ग़र नगे हैं विरीटी । अभिमन्यु जीर्ण-रक्षण में अपनी बलि स्वरूप शत्रुता को उस जगति की बुझा दिया है । हम तो अब केवल लोक के रक्षण पर अपने काम का अभिनय करना है । युद्ध नहीं रुकता । 'इसमें मात्रुता होता है कि जाना पात्र के रूप में सुयाजन का चित्रण हुआ है । गोविन्द दत्त पत्न में भी ययाति में अपनी उद्दाम वासनाओं पर नियंत्रण पान का प्रयास करने वाले ययाति का आदर्श जगित किया है । डा० लक्ष्मीनारायण लाल के 'सूयमुक्त' में प्रदुम्न और वनुरती के आदर्श प्रेम की उजागर करने हुए प्रदुम्न द्वारा सूचित किया गया है कि प्रेम दण्डनीय नहीं होता । आ मानवीय है मज्ज है वह दण्डित नहीं होता । 'इस प्रकार इन नाटकों में आदर्श का प्रतिष्ठापना पर भा ध्यान दिया गया है ।

(ग) बुद्धिसंगत परिवर्तन

उपयुक्त त्रिवेच्य नाटकों के नाटककारों ने नवान दृष्टिकोणों में पुराणानुगत घटनाओं और पात्रों का किया है परखा है । उनमें नये नये ज्यों की खोज है । इन नाटककारों ने विविध उद्देश्यों के अनुसार नाटकों का निर्माण करते समय पुराणात

१ ■ मीनाराम मिश्र—चक्र-यूद्ध—पृ० १२३ (सन १९५८ का संस्करण)

२ डा० लक्ष्मीनारायण लाल—सूयमुक्त—पृ० २० (प्र० सं० सन १९६८)

गत घटनाओं और पात्रों के चरित्र में बुद्धिमत्ता तब सम्भव और अपूर्ण परिवर्तन किए हैं। कुछ नाटककारों की दृष्टिगत तथा अथवा पौराणिक पात्रों को मानव का रूप देने में बहुत सफलता मिली है। 'वक्तव्य में गम का कण' ॥ १॥ और कूती का विशाहिषा अम्बा में अम्बा का रावण और 'वेना' में रावण का, 'चप धूह' और अपराधिन में मुख्यधन अवस्थायादा और कण के साथ-साथ अन्य मन्त्रा पात्रों का मुख्यमुख में प्रमुख अनुवर्ती और रहस्यमय कथन अथवा सभी पात्रों का और पन्ना राजा में पुरुष माय सभी पात्रों का मानव के रूप में मनी वनानिक पद्धति में उद्घाटन हुआ है। हम देखते हैं कि गौरीनाथ रामानारायण मित्र अगस्त्यशत्रु माधव और लक्ष्मणारायण लाल का कला शीघ्र सरावनीय है।

पौराणिक नाटकों का वर्गीकरण

प्रस्तावित युग में रचित पौराणिक नाटकों में मध्य से विचारणाय ध्यान मिला है। रचित कुछ नाटकों में मध्य की उपलब्धि की गई है। अतः इस युग के पौराणिक नाटकों के मध्य में मध्य का विचारण प्रत्यक्ष अध्याय का विवरण विषय है।

उन विवरण विषय का विवरण करने में पूरा और एक ध्यान पर ध्यान देना आवश्यक है। इस युग के पौराणिक नाटकों में राम मध्य और कृष्ण मध्य घटनाओं को रचने वाले नाटकों की मध्य अधिष्ठित है। अतः विवरण की सुविधा के मध्य में प्रश्न उठता है कि घटनाओं और पात्रों के आधारों का रचने में युग के पौराणिक नाटकों का किस प्रकार वर्गीकरण करना समझ योग्य? इसका हम प्रकार भा वर्गीकरण किया जा सकता है -

१. रामायण (कथा) पर आधारित नाटक
२. महाभारत (कथा) पर आधारित नाटक
३. अथवा पुराण (कथा) पर आधारित नाटक

रचित यह वर्गीकरण प्रमाण करने का प्रष्टि में अधिक उपयुक्त है। हमारे कारण का प्रतिपादन करने में कि यदि माना जाय कि -

किन्तु हम वर्गीकरण में एक शक्ति आती है। एक चरित्र या कथा के पुराणों में है। उदाहरणार्थ गौरीनाथ की उद्या महाभारत में भा पश्यपरायण में भा है कृष्ण का कथायें श्रीमद्भागवत महाभारत परियारायण आदि में मिलती हैं स्वयं रामकथा महाभारत में भा है नन्ध का कथा यशस्विता का कथा तथा अथवा कथा कथायें महाभारत महाभारत तथा अन्य पुराणों में प्राप्त आता है। इन पौराणिक कथानकों के आधार पर कि कुछ नाटकों का प्रकार पता है कि यह बनाना अथवा कठिन है कि नाटककार ने किस पुराण का विषय स्थान में रचने नाटक का रचता का है। ऐसा स्थिति में कि सामान्य गुण द्वारा कि कुछ पौराणिक नाटकों के

वर्गीकरण को उचित समझा गया। अधिकतर हिन्दी पौराणिक नाटकों के रचयिताओं को राम कृष्ण के चरित्र ने ही प्रभावित किया है भले ही वे रामायण से लिए गए हों महामारत से लिए गए हों अथवा अथ पुराणा से लिए गए हों। इस प्रकार प्रस्तुत अध्ययन में पौराणिक नाटकों की तीन श्रेणियाँ स्वीकार की गई हैं—

- १ रामचरिताश्रित पौराणिक नाटक
- २ कृष्णचरिताश्रित पौराणिक नाटक
- ३ अथ चरिताश्रित पौराणिक नाटक

उक्त अवतरणमें डॉ० देवर्षि सनाढ्य ने जिन योग्य कारणों का उल्लेख करते हुए जा वर्गीकरण निश्चित किया है उस ग्रहण करने में कोई आपत्ति नहीं दिखती। क्योंकि वह अथ वर्गीकरणों की अपेक्षा अधिक सगन, अधिक निर्दोष लगता है। 'चरित' में किसी के जीवन की विशेष घटनाओं का संयोजन होता है। इस संयोजन में किसी घटना के विशेष सभ्य में किसी अथ घटना और उस घटना से सम्बन्धित पात्र को स्थान मिल जाता है। अभिप्राय यह कि मुख्य चरित के सहारे पर अथ चरित को भी स्थान मिल सकता है। अतः 'चरिताश्रित' नाटक अधिक सगन लगता है। दूसरी बात यह है कि 'रामचरित' को लेकर लिखे गए नाटकों की घटनाएँ रामायण और अथ पुराणा पर भी आधारित हो सकती हैं। 'कृष्णचरित' से सम्बन्धित नाटकों की घटनाएँ महाभारत और अथ पुराणा पर भी आधारित हो सकती हैं। अथ चरित सम्प्रदायी नाटकों की घटनाएँ किसी एक अथवा अनेक पुराणों पर आधारित हो सकती हैं। अतः डॉ० देवर्षि सनाढ्य द्वारा प्रस्तुत किया हुआ वर्गीकरण अथ वर्गीकरणों की अपेक्षा अधिक सगन और स्वीकार्य लगता है।

अतः में और एक बात का स्पष्टीकरण कर देना आवश्यक है। वह यह कि 'कृष्णचरिताश्रित' नाटकों के अंतर्गत कीरव पाण्डव से सम्बन्धित नाटकों को भी समाविष्ट किया जा सकता है। क्योंकि इन नाटकों में कृष्ण की उपस्थिति अटल और महत्त्व का है। अतः इन नाटकों को 'कृष्णचरिताश्रित' नाटकों में रखना उचित लगता है।

१ रामचरिताश्रित पौराणिक नाटक और सघर्ष तत्त्व

प्रसादोत्तर युग में प्रभु राम के जीवन की अनेक अथवा विशिष्ट घटनाओं के आधार पर रचे गये नाटकों में से कुछ ही नाटकों में सघर्ष को महत्त्व का स्थान मिला है कुछ नाटककारों ने अपने विनिष्ट दृष्टिकोण व अनुसार नाटकों की रचना करते समय सघर्षानुकूल परिस्थितियों से लाभ नहीं उठाया है। परिणामस्वरूप उनके नाटकों में सघर्ष को स्थान नहीं मिला है।

२ रामचरिताथिन जीवनी-सदृश नाटको मे सधप

अयोध्या-नरग दशरथ के पुत्र प्रभु राम व सम्पूर्ण जावन की अनेक घटनाओं का लेकर लिखे गये नाटक म डा० गावि दशरथ कृत "वन प (पूर्वाध), चतुरस्र नाट्य कृत आराम नाटक बजरत्नदाम कृत आराम और मिदनाथ सिंह कृत 'राम राज्य' का समावेश होता है। सम्पूर्ण जावन म सम्प्रचित अनेक घटनाओं पर आधारित हान म इन नाटक का स्वल्प जीवनी-सदृश बन गया है। सधप की दृष्टि स डा० गावि दशरथ का कृत्य (पूर्वाध) अ य तीन नाटकों की अपना अधिक विचारणीय है। हममें कृत्य पात्र व सत्तम में राम व आंतरिक सधप का उपादन हुआ है।

डा० गावि दशरथ का कृत्य नाटक विषय उद्भूत स चित्रा गया है। इसका पूर्वाध प्रभु राम स सम्प्रचित है ता उनका भगवान कृष्ण स। इन दो सड़ों के द्वारा नाटककार न अपना पूर्णोत्तम राम और सीता पूर्णोत्तम कृष्ण व कृत्य पात्र की पद्धति म अंतर चित्राया है। कृत्य पात्र व सत्तम में राम का मन स्थिति द्वैतात्मक है तो कृष्ण का एकात्म निद्रु। अन 'कृत्य (पूर्वाध) में अपने कृत्य का पालन करन समय विविष्ट परिस्थिति में राम का आंतरिक सधप चित्राई गता है। नाटक व आरम्भ में हा राम का अस्थिर चिद्धान और असमजम में उल्ला हुआ मन चित्राई गता है।

राम का राज्याभिषेक हान भागा है परन्तु राम में मन्ह पना हुआ है कि उनस प्रजा हिन क लिए अपने कृत्य व पात्र न जान कहीं तक ठीक होगा ? यह मन्ह राम व सामन नियम करन की समस्या उभरियत कर उनक मन में आंतरिक सधप छत्ता है। अन राम नियम नही कर पात कि राज्य सत्ता का स्वीकार किया जाय अथवा नहा ? व हम आंतरिक सधप म तब मुक्त हान हैं जब उन्हें बनबाम जान का दी गद रागाना जान हाती है। राम बनगमन की तयागी तुरन करते हैं।

परन्तु राम बनगमन व समय स्थान हैं कि प्रजा भविनय विराध कर उनका वन का ओर जान मे गव गता है। तब राम व मन में फिर आंतरिक सधप छिहता है। वे नियम नहा कर पाते कि क्या प्रजा का जान का मानकर राजाना व विरद्ध मित्रमनामान हा जाय अथवा राजाना का पालन कर बनवास को चला जाय ? इन द्वैतात्मक मन स्थिति व कारण राम मोन धारण कर बैठत हैं। विराध करन वाली प्रजा को गु वविष्ट समझात हैं और सपत्ता भा पात हैं।

अन्धधारा वालि का वध करत समय भी राम का मन अनद्रु में पंमना

है। वे निणय नहीं कर पाते कि बालि का वध करन में अघम की सहायता ली जाय अथवा नहीं ? इधर राम निणय नहीं कर पा रहे हैं और उधर दुष्ट बालि सुग्रीव के प्राण लने का प्रयास कर रहा है। लक्ष्मण द्वारा उत्तेजित किये जान पर राम सुग्रीव के प्राणों की रक्षा के लिए बाण चलाते हैं जिससे बालि का वध होता है। इस प्रकार यहाँ भी राम स्वतः किसी प्रकार का निणय नहीं करते हैं।

रावण के वधोपरांत साध्वी सीता को ग्रहण करते समय भी राम के मन में आंतरिक सघप का तूफान उठता है। उनका मन अनिणय की स्थिति में फँस जाता है। उनके सामने समस्या है कि पर-गृह में रहो सीता का ग्रहण करना घम के अनुकूल होगा या प्रतिकूल ? राम का एक मन सीता की गुदता पर विश्वास करता है, उसे स्वीकार करना चाहता है। परन्तु दूसरा मन लागा म तरह-तरह का अपवाद न फल जाएँ इसलिए गुदता की परीक्षा स्वर ही सीता का स्वीकार करना चाहता है। अतः राम सीता को ग्रहण करते हैं जब सीता अपनी गुदता सिद्ध करने अग्नि-परीक्षा के लिए तत्पर होती है।

नि शस्त्र तपस्वी शम्भूक का वध करते समय भी राम के मन में घम-अघम, याय-अयाय का आंतरिक सघप छिड़ जाता है। वे द्वन्द्वप्रस्त मन स्थिति में ही शम्भूक का वध करते हैं।

इस प्रकार कृतघ्न्य (पूर्वाद्ध) में परिस्थिति विरोध का सद्भम म राम के आंतरिक सघप का प्रकाशन हुआ है। यह सघप घम-अघम का, याय अ याय का है। इससे राम की ऐसी कृतघ्न्य तत्परता प्रकट होती है जिसमें प्रजा और घम का हित हागा। परिणामतः नाटक सम्भार द क्षांत बन पड़ा है।

परन्तु इस नाटक में राम के आंतरिक सघप से युक्त दृश्यों की अपेक्षा सघप हीन दृश्यों की ही भरमार है। पाँच अंश के कुल पच्चीस दृश्यों में से केवल अक्ष एक के दृश्य एक और तीन में अक्ष दो के दृश्य पाँच में, अक्ष तीन के दृश्य पाँच में और अक्ष चार के दृश्य पाँच में राम का आंतरिक सघप प्रकट हुआ है। अन्य दृश्यों में राम के आंतरिक सघप का नितांत अभाव रहा है। अन प्रभाव में बाधा उत्पन्न हुई है।

इस नाटक में कुछ घटनाएँ इस प्रकार की हैं कि जिनके सार्वभौम में बाह्य सघप छिड़ने की सम्भावना थी परन्तु वसा नहीं हुआ है। अक्ष एक के दृश्य तीनों में अयोध्या निवासी नर-नारी वनवास को निकल हुए राम को राजन के लिए सविनय विराध करते हैं। वे राजाना को अनुचित मानते हैं। उस समय प्रजा और राजा का सघप छिड़ने की सम्भावना थी। अकिन युद्ध विनिष्ट न समझान पर लोग विराध का छोड़ते हैं राम को वनवास जान देते हैं। परिणामतः प्रजा का विरोध सघप का रूप धारण नहीं करता।

एक तीसरे के दृश्य पाँच में राम लक्ष्मण के संवाद के द्वारा वाणि और सुग्रीव का दृढ़-युद्ध सूचित हुआ है। एक तीसरे के दृश्य दस में राक्षसों के सवातन द्वारा और दृश्य चार में वानरों के अग्रगण्य द्वारा राम गम गवेषण का युद्धात्मक मधुपर्क निवर्णित हुआ है। अतः नाटक में इन मधुपर्कों का प्रत्यगाकरण नही हुआ है।

एक तीसरे के दृश्य पाँच में रावण के वधापराजित होने का ग्रहण करते समय अनादिकाल में उद्योग हुए राम का अन्तर्गत द्वारा विराध किया जाता है। साना-रथाग के मन्त्र में भी अन्तर्गत राम का विराध करते हैं। परन्तु राम के समग्रान पर लक्ष्मण विरोध का रथाग दत्त है। परस्पर लक्ष्मण द्वारा किया गया विराध मधुपर्क का रूप धारण नही करता।

इस प्रकार इस नाटक में वास्तव मधुपर्क का विराध स्थान नही मिला है। कवच आधुनिक मधुपर्क का मन्त्र का स्थान मिला है। 'म आधुनिक' मधुपर्क के मन्त्र में लक्ष्मण राम का चरित्र गौरी स्वामाधिक और मानव के समान जावत लगता है। इस दृष्टि से डा. गाविष्णम का कथन सगुण्य है।

उपयुक्त अन्य तीन नाटकों में राम के वनगमन से अन्तर्गत अथाध्या लोचन तक का अन्तर्गत घटनाएँ हैं। नाटकवाग न बहा अन्तर्गत के साथ अन्तर्गत में धारा दत्त राम के जीवन का माता-पिता कराया है। इन नाटकों में वास्तव अथवा आधुनिक मधुपर्क का विराध स्थान नही मिला गया है।

७ रामचरितानुसृत विशिष्ट घटनाओं पर आधारित नाटकों में मधुपर्क

प्रभु राम के जीवन की कुछ विशिष्ट घटनाओं पर आधारित नाटकों में 'राम भग्न' की भेंट का मन्त्रवाक्य स्थान मिला गया है। भग्न के निस्वाय स्वभाव और निराम बन्धुमेम का उद्धार करना ये इन नाटकों का उद्देश्य रहा है। इस दृष्टि से इन नाटकों में विशिष्ट में बन्धु राम में भग्न का भेंट होने तक का घटनाक्रम को स्थान मिला गया है। विशिष्ट दृश्य के परस्पर इन नाटकों में वास्तव अथवा आधुनिक मधुपर्क का स्थान प्राप्त नही हुआ है। अतः वृत्तान्त नामा 'निर्ग' हृत बन्धु भग्न अन्तर्गत नामा मिथ हृत विशिष्ट और मातागम बन्धुमेम हृत 'मातागमिक' में मधुपर्क का अभाव है।

वस्तुतः इन नाटकों में मधुपर्कवाक्य परिस्थिति पर विराध ध्यान नही मिला गया है। यदि ऐसा न होता तो निस्वाय भग्न और स्वार्थी ककयी में मधुपर्क छिड़ जाता। ककयी का स्वार्थी बनि का पता चान पर भग्न काय में आकर ककयी का धिक्कार करते हैं —

राम वन का और राम भग्न का कथन दाया काम क्यों नही कर जाती।

“अग्नी, भरत की राज्य गद्दी के लिए राम को चौदह वष का वनवास ? बलकल किनि या क्यो नही कह देती कि पहले वर म भरत का मुँह काला और दूसरे मे उसे अगणित कल्पो तक नरक निवास ।” परन्तु भरत द्वारा दिया गया विरोध सघप का रूप धारण नही कर पाता । क्योंकि कन्येयी भी भरत के विरोध का विरोध नहीं करती और गुरु वसिष्ठ के समझाने पर भरत भी शांत हो जाते हैं । परिणामतः प्रस्तुत नाटक म भरत और कन्येयी मे सघप नही छिड़ जाता ।

जिनमें बाह्य सघप को विषय स्थान प्राप्त हुआ है ऐसे नाटकों मे “राम रावण युद्ध सम्बन्धी नाटकों का अन्तर्भाव किया जा सकता है । इस दृष्टि से देवराज दिनेश कृत ‘रावण’, अविकाप्रसाद ‘दिय’ कृत ‘लकश्म्वर’ चन्द्रप्रकाश शर्मा कृत ‘त्रेता’ चतुर्भुज कृत ‘मेघनाद’ और चतरसेन शास्त्री कृत ‘मेघनाद’ उल्लेखनीय नाटक हैं ।

देवराज दिनेश के ‘रावण’ नाटक में एक सुष्ट पात्र के रूप में रावण का चरित्राकन हुआ है । राम-लक्ष्मण द्वारा किया गया शूषणसा का घोर अपमान भाई रावण को साल रहा है । इससे उसम प्रतिशाय की आग भडकती है— मेरे रहते हुए उसका अपमान मेरी यह कितनी दुबलता मानी जायगी । ‘यह प्रतिशोध की भाग रावण को सघप के लिए उत्तेजित करती है । वह सीता का हरण करता है । वह इस बात पर गव करता है— ‘मुझ गव हो रहा है भविष्य म कोई भाई अपनी बहों पर किय गय अत्याचारा को देखकर शांति से नही बटगा । चाहे उस इसम कितनी क्षति क्यों न उठानी पड़े ।’ इस प्रकार इधर रावण का प्रतिशोध भाव घीरे घीरे सघप की ओर बढ़ रहा है तो उधर भी सीता मुक्ति के लिए राम सघप की तयारियाँ कर रहे हैं । विभीषण और मदीदरी सभाय सघप को ढालने के लिए रावण को समझाने की भरसक काशिग करत हैं परन्तु उ हैं सफलता नही मिलती । रावण मदीदरी से स्पष्ट कह देता है— मैं उनमे जीवन म कभी भी सघि नही कर सकता । ‘अन प्रस्तुत नाटक में रावण राम से जो सघप छेड़ता है उसका प्रधान कारण है वहन के अपमान का प्रतिशोध लेने की इच्छा । रावण क मन मे सीता अथवा राम के प्रति कोई दुष्ट भाव नही है ।

चन्द्रप्रकाश शर्मा ने ‘त्रेता’ नाटक मे राम रावण सघप को दो विचार धाराका के सघप के रूप मे उपस्थित किया है । इस सघप क सद्भम म रावण मदीदरी से कहता है— सीताहरण तो एक उपलब्ध मात्र है प्रिये । यह दो विचार

१ तुलसादास शर्मा दिनेश—वधुभरत—पृ० ८ (प्र० सं० सन १९३८)

२ देवराज दिनेश—रावण—पृ० ४ (प्र० सं० सन १९४८ ई०)

३ वही—पृ० ११ ।

४ वही—पृ० ५८ ।

घागाओं का सघन है। उत्तरापथ का अमित्राय-समृद्धि का विषय घोष मुनत्र मुनत्र दक्षिण प्रियमाण हुआ है। साता-स्वयंवर में जनक राज न मिलता। मरु-वर को आमंत्रित क्यों न किया? क्या वह वैचारिक बट्ट न था। उस दान जनक नत्ति का उका प्रवर्ग समक न हुआ। वह अपना अगुण स्वप्न उका-वर न था पूरा कर लिया। माता नहीं उत्तरापथ का समृद्धि और गान्धित्वा इस दान लका में बचन में है। मरा प्रतिकार पूरा है। 'वसंती प्रतिकार क' अथ माग भी य पर लका-वरी गुणलगा क अरमान का प्रथम कस विस्मय किया जाता। नारा अरमान दानों हा पक्षों का सहन करना पड़ा। अतः राम से प्रणिगाव लन का कागा से रावण अन्तिम वास तक राम से युद्ध करता है। परन्तु बन्धुस्तिथि कुछ निराशा है। उपर से राम से युद्ध करने वाला रावण हृष्य से राम का भक्त है। मरन से पूर्व रावण ने राम पर रहस्य प्रकट किया— निश्चय हा श्रीराम। मरा और आपका सघन न विचार घाराओं का दा आगों का दा जावन-लप्यों का सघन है। आराम। दवी माता मरी आराध्या और आर मर आराध्य हैं। आर चकित हों। यह मम कब एक लका-वरी का छात्र अथ काइ नही जानता। पर यह कवल विस्मयण सय है। इस प्रकार राम रावण का सघन न मुक्त व्यक्तियों का भिन्न विचार घाराओं का, भिन्न आदों का और भिन्न समृद्धियों का सघन है। अतः प्रस्तुत नाटक मननाय बन पड़ा है।

अम्बिका प्रसाद शिष्य ने लका-वर नाटक में रावण का चरित्रावन आय चारा गामक क रूप में किया है। इसमें साता-स्वयंवर में अरमानित रावण क मन में उत्पन्न प्रणिगाव का इच्छा सघन का कारण बन गया है।

चतुर्मुख रचित मघनाद जीव चतुर्मुख रचित मघनाद में राम रावण युद्ध क सन्दर्भ में मघनाद और लम्पन क सघन का प्राधान्य दिया गया है। इस सघन में लम्पन का जय और मघनाद का मय हुआ जाता है।

उपयुक्त नाटकों में रावण का मा पन प्रवर्ग है और राम का पन मा। लकिन रावण का पन आक्रमणकारा है ता राम का पन रणगाल। अतः म गम क रणगाल पन की विषय हुआ है।

३ राम चरित्राश्रित फुटकर घटनाओं पर आधारित नाटकों में सघन

कुछ फुटकर घटनाओं के आधार पर लिखे गए नाटकों में स गौरागकर मित्र के गवरी अटूट में सघन का विषय स्थान मिला है। इसमें अटूट समस्या के

१ चन्द्रप्रकाश समा-वेता-१० २० २३ (प्र० म० अ० १०६० ई०)

२ वहा पृ० २३

३ वहा, पृ० ११७

सदम में मतंग ऋषि और अय ऋषिया का सघष दिखाया गया है। मतंग ऋषि छुआ छूत को नहीं मानते। वे सभी में ईश्वर के दर्शन करते हैं। अतः वे रामभक्त शबरी को अपने आश्रम के पास रहने को जगह देते हैं। यह अय ऋषियों की अच्छा नहीं लगता। परिणामस्वरूप मतंग ऋषि और अय ऋषियों के बीच सघष छिड़ता है। यह सघष राम के उपदेशों से मिटता है।

फुटकर घटनाओं पर आधारित नाटका में से सौनाराम चतुर्वेदीरचित 'शबरी', सर्वेदान दरचित 'भूमिजा', चतुरसेन नास्त्री रचित श्रीराम सद्गुणारण अवस्थी रचित 'मक्षली महारानी' और पद्मवीनाय गर्मा रचित 'उमिला' में सघष को विशेष स्थान नहीं दिया गया है।

उपयुक्त विवेचन से प्रतीत होता है कि राम रावण युद्ध संबंधी कुछ नाटकों में सघष को अत्यधिक महत्त्वपूर्ण स्थान मिला गया है।

२ कृष्ण चरिताश्रित पौराणिक नाटक और सघष तत्त्व

कृष्ण चरिताश्रित नाटक कृष्ण के जीवन का अनेक अथवा विशिष्ट घटनाओं पर आधारित हैं। विशिष्ट घटनाओं पर आधारित नाटकों में सघष ने उल्लेखनीय स्थान पाया है। कृष्ण तथा कौरव पाण्डव सम्बंधी घटनाओं को लेकर रचे गये नाटकों में भी सघष का स्थान महत्त्व का है।

(अ) १ कृष्ण चरिताश्रित जीवनी संदृश नाटक में सघष

डा० गोविंददास प्रणीत 'कत्तय' (उत्तराध) नाटक कृष्ण के सम्पूर्ण जीवन की अनेक घटनाओं पर आधारित है। इसमें कृष्ण के बचपन से लेकर मृत्यु तक की अनेक घटनाएँ हैं। इस नाटक का विषय उद्देश्य यह रहा है कि कत्तय पालन के सन्तान में कृष्ण की निद्रा में मनस्थिति को दिखाना। इस उद्देश्य के परिणामस्वरूप प्रस्तुत नाटक में आंतरिक सघष को स्थान नहीं मिल गया है। इस नाटक में बाह्य सघष भी दृष्टिगोचर नहीं होता है। बस अकेले चार के चौथे दृश्य में भीम और दुर्योधन का गदायुद्ध है।

(अ) २ कृष्ण चरिताश्रित विशिष्ट घटनाओं पर आधारित नाटकों में सघष

विशिष्ट दृष्टिकोण से विशिष्ट घटनाओं को आधारगिला बनाकर लिखे गये नाटकों में सघष तत्त्व को उल्लेखनीय स्थान मिला गया है। रघुवीर 'गरण' मित्र के बालवीर कृष्ण और अविका प्रसाद 'दिय' के भोजनदन कस में कृष्ण और कस का सघष है। बालवीर कृष्ण 'नाटक में कृष्ण अपने बालसखाओं को सघषित कर प्रतिज्ञा करते हैं— 'मेरे अत्याचारों को मिटाने के लिए पैदा हुआ हूँ और उनको मिटाकर रहूँगा।' इस दुष्ट काला के साथ कृष्ण अत्याचारी कस में सघष करते हैं। इसमें कमल बलराम और प्रलम्ब कृष्ण और गद्यचूड कृष्ण और कस के पहलवानों

का मयप है। अतः म कृष्ण और कम का प्रत्यय मयप है। मय मयप म कम की मयु और कृष्ण की विजय हानी है। प्रस्तुत मयप मयु ध्वज म मुष्ण ध्वज का है। टीक इसा प्रकार का मयप अम्बिका प्रमाण स्थिर क मात्रनयन कम में है।

चतुर्मुज क आह्वान नाटक का आरम्भ जगामय द्वारा मयुग पर आक्रमण करने की योजना से हो गया है। कृष्ण द्वारा कम क वधायागत कम का पना अस्ता पिता—(जगामय) क पास आया हुआ है। उसमें जगामय का नात्र हो गया कि कृष्ण न कम का वध कर अग्रमुन का मयुग क मिहामन पर बिगाया है। अस्ता म जगामय म यद् भा बनाया कि— मैं अतन पति की मयु का प्रतिगाथ होगा।^१ अस्ता म उत्पन्न प्रतिगाथ की इच्छा जगामय का कृष्ण म अहन क लिए उत्पन्न कर रना है। अतः कृष्ण म प्रतिगाथ न की प्रतिगा करता है और मनापति गिगुपाल का माय म उक्त मयुग पर आक्रमण करना है। परन्तु मयुग बार आक्रमण करने पर जगामय का प्रत्यय बार बार मानी पहती है। अतः अटारहवा बार उक्त मयुग जगामय का कालपवन का माय म उक्त मयुग पर आक्रमण करने का मयुग करता है।

उक्त कृष्ण और जगामय का युद्ध का नयाग करने है। परन्तु इस बार कृष्ण मयुग नाग का टाउन क लिए युद्ध म भाग कर स्थिताना चाहते हैं कि जगामय उन्हें हरा सकता है। जब जगामय का ऐसा लयगा मयु उक्त मयुग पर आक्रमण करने का बाग का छाह रगा।

कृष्ण और काव्यवन म तलवार का दृढ़ युद्ध होता है। कृष्ण काव्यवन म लहनलहन मोराष्ट्र के मार पटुवन हैं और मयुग क बीच जगामय कागन है।

कृष्ण क भाग जान म काव्यवन गया। यमगा बन जाता है। वन अस्ता म प्रेम पावना करता है। अस्ती विराध करती है। काव्यवन जगामय करने का नयाम करता है। अस्ती विर की कगार उ काव्यवन की हया करती है और बाग म जमा कगार म आक्रमण कर रता है।

उक्त मयुग स्थिति की इच्छा क विच्छा जगामय विवाह गिगुपाल म करने का प्रस्ताव करता है। परन्तु कृष्ण स्थिति क इच्छात्मक विवाह म पूव ही मिया का हया करने है। उस समय कृष्ण और जगामय म जगामय का दृढ़ युद्ध होता है। उसमें जगामय का मार मानी पहती है।

कृष्ण की योजना क अतमार नीम और जगामय म मयुग होता है। उसमें जगामय का मयु हो जाता है।

गजनीय यम निविन्न पूरा हान पर पाण्डव मयुग मनाते हैं। उस समय गिगुपाल कृष्ण की बहुत निगा करता है। कृष्ण मयुगन चर म गिगुपाल क वध

करते हैं। उक्त सघषों के कारण प्रस्तुत नाटक आकर्षक बन बड़ा है।

वीरेन्द्रकुमार गुप्त के "सुभद्रा परिणय" नाटक में आन्तरिक तथा बाह्य सघष को महत्त्व का स्थान प्राप्त हुआ है। आन्तरिक सघष का सम्बन्ध सुभद्रा से है। सुभद्रा अपनी अनिर्णयात्मक मन स्थिति से सघष कर रही है।

अजुन और सुभद्रा परस्परानुरक्त हैं। परन्तु बलराम सुभद्रा का विवाह दुर्योधन से करना चाहते हैं। इसमें सुभद्रा के सामने निणय करने की समस्या उपस्थित होती है। सुभद्रा अजुन को चाहती है। परन्तु वह बड़े भाई बलराम की इच्छा की उपेक्षा भी नहीं कर सकती। उसका मन विद्रोह करने लगता है। वह हस्तिमयी और सत्मा से कहती है "भाभी। अगर बलपूर्वक मेरा विवाह दुर्योधन के साथ किया गया तो मध्य में ही यह छुरी उसकी छाती में घुसड़ दूँगा और स्वयं घेदी की ज्वाला में बूढ़ पड़ूँगी।" "सत्मा मैं विद्रोह नहीं करूँगी।" परन्तु इतना कहने के बाद भी सुभद्रा किसी एक निणय पर नहीं पहुँच पाती। वह आन्तरिक सघष में उलझती है—"मैं क्या करूँ, भाई और पिता से विद्रोह करके अपने हृदय का अनुसरण करूँ या उसे ठुकराकर अपने को कुचलकर बड़े भैया की आगाही मानूँ।"^१

सुभद्रा इस आन्तरिक सघष से तब मुक्त होती है जब वह अजुन से विवाह करने का दृढ़ निश्चय करती है। अतः दुर्योधन जब सुभद्रा से प्रेम याचना करता है, सुभद्रा उस धिक्कारती भी है और लम्बे बाँधकर इस प्रकार बाण छोड़ती है जिससे दुर्योधन के रथ की ध्वजा कटकर धूल में गिर जाती है। अपमानित दुर्योधन प्रतिशोध लेने की प्रतिज्ञा करता है। परन्तु कृष्ण बड़ी चतुराई से ऐसी योजना बनाते हैं जिसके अनुसार अजुन सुभद्रा का हरण करता है। उस समय अजुन का दुर्योधन, दुःशासन, गान्धारी और कर्ण से सघष हो जाता है। इसमें अजुन की जीत हो जाती है। अजुन ॥ सुभद्रा का विवाह होने पर सुभद्रा की मनोकामना पूर्ण हो जाती है।

डॉ० लक्ष्मीनारायण लाल का 'सूयमुख' बाह्य तथा आन्तरिक दोनों सघषों की दृष्टि से उत्तम नाटक है। इसमें व्यक्ति-व्यक्ति का समूह-समूह का तीव्र बाह्य सघष भी है और प्रदुम्न, वनुरती तथा हस्तिमयी का हृत्पथपूर्ण आन्तरिक सघष भी।

जरा बहलिया द्वारा परम बाण लगन से कृष्ण का मृत्यु हुई है। गत सात वर्षों से द्वारिका की दुदगा हो रही है। दशरथ दिगा से उत्तरोत्तर समुद्र बढ़ता चला आ रहा है द्वारिका के एक-एक भाग को निगल रहा है। इससे अघोर बन लोग भिखारी बनकर अन्न के लिए तरस रहे हैं। कृषि विकास पर किसी का ध्यान नहीं है। द्वारिका को उजाड़ने वाले समुद्र का रोकने का प्रयास नहीं हो रहा है। निरा

१ वीरेन्द्रकुमार गुप्त-सुभद्रा परिणय-पृ० ५६ (प्र० सं० सन् १९५२)

२ वही, पृ० ७०

३ वही, पृ० ७०

त्रिजलाया मध्यविभाग भर दिया गया है कि द्वारिका का दुग्गा हान का कारण है रविमना व बट पुत्र प्रभु जी दुग्गा का अंतिम पत्नी वनुरता का प्रेम जो कि महापात्र है । लागा मध्यविभाग पत्र न व र म दुग्गा पुत्र वध और माय्य कर रहे है । वरारि उमम जनका धार स्वाध छिया हुआ है ।

द्वारिकाया महापात्रा उममन मध्यमया पर पट्ट है । अत उम स्थिति का लाभ उठाकर महापात्रा उममन का मध्य व पश्चात् द्वारिका का मिहामन एन क लिए वध और माय्य व पर प्रोत्साहना का मय है । वनुरता तान एन म विमा त्रिज हू है । भावः । यात्र वध व र म । त्रिजिज्ञा यात्र माय्य व र म है । त्रिजिज्ञा या व प्रदुम्न का अना नायक माना है । वध और माय्य राग्य मला पात्र व लिए भाग्य म लट्ट है । ताना म म विमा का भा ध्यान एन प्रस्त द्वारिका व उदाहर पर रहा है । पात्रा जात्रा है कि वर प्रदुम्न हा द्वारिका का उदाहर कर सकता है । अत दाना भा चाहने है कि एन स्वाध व माग म प्रदुम्न बाया मनका गया न हा जाय । प्रदुम्न और वनुरता व प्रेम का स्वर लागी म मध्यविभाग पत्रा है । वरारि निराश्रित लाग प्रदुम्न म वनुरता म रविमना म पना करन है ।

रविमना और दुग्गा न एन व र म म प्रदुम्न का नगर म निवासिन कर दिया है । त्रिज प्रदुम्न अत्र मय पर मुसीक लागाकर नागपुर का पट्टाही म रहता है । वनुरता दुग्गा म रमम ल म रना है । वनुरता का निवासन हा रहा अनी भवना और द्वारिका का दुग्गा अमल हा जाना है । वह द्वारिका का मवनाग म वचन और भान प्रेम का निवासन निद्व वर व निवास । प्रताया प्रदुम्न का ए वान व लिए उमक पास जाना है । वह प्रताया व र म म प्रदुम्न म बाग्या जगता हू लङ्कारना है— मर प्राग । अत तुम्ह मही म द्वारिका जीना हागा । ताह ए मर म म मुसीक का । मर वर वर मर मय द्वारिका वर । ह या और विनाग व अनिरक्त अव द्वारिका म गव हा क्या है यहा मवन व लिए नगर म मुम्ह बाग्य बाग्या हागा । उमा एव म तुम्ह रचना करना हागा उम गति का जायद निद्व करना वि ममाग प्रेम जावन क्या है-निवास है । मर मय का एम मुसीक व अथवाग व बाहर जाना हा जागा । माग द्वारिका तुमाग विद्व पत्रा रव रहा है । एता ए व वनुरता ए ताकि तुमाग अस्तित्व का अय मि गव । ' दुगा जमा नरविनी वनुरता प्रदुम्न का द्वारिका व वर म मरना पानी है ।

द्वारिका अत ए प्रदुम्न जाना जाया म अत मुसीक का जागना है और उम

जरा को य वमुक्त करता है जिसे वधू राजपद पाने का एक साधन बनाने के लिए यत्रणा दे रहा था। नगर में भोज विधि और गिनि, तीनों वशा में परस्पर युद्ध छिड़ता है। उस समय प्रदुम्न लोग का अचविदवास स और अमर्माद वने सागर से लड़ने नगर के तट पर जाता है और बाण से बाल समुद्र को गोकन में मफटना पाता है। अचानक महाराजा उग्रसेन की मृत्यु होती है और सिंहासन के लिए छिड़ा हुआ वधू और साम्ब का सघष भीषण रूप धारण करता है। सघष धरम सीमा पर पहुँच जाता है। दगपाल की प्रेरणा में प्रदुम्न वधू और साम्ब को परास्त करने और राजमुकुट पान में सफल हो जाता है। विजयी प्रदुम्न राजमुकुट पहनकर वनुरती के रगमहल में आता है। लेकिन वनुरती को वहाँ न पाकर विक्षिप्त बन जाता है। रुक्मिणी यदुवश का सभी स्त्रियों को वनुरती को भी लेकर अजुन के साथ हस्तिनापुर की ओर निकल पड़ा है। विविध प्रदुम्न राजमुकुट रगमहल में छोड़कर वनुरती को खोजन चला जाता है।

रुक्मिणी पथ में एक स्थान पर सभी स्त्रियों के साथ ठहरती है। साम्ब राज मुकुट लेकर आता है और रुक्मिणी को सौंप देता है। बड़ा व्यासपुत्र और साम्ब का सघष होता है। साम्ब कृपाण से व्यासपुत्र का वध करता है। साम्ब प्रदुम्न को खोजन चला जाता है। प्रदुम्न वहाँ पहुँचता है और वनुरती से उसका मिलन होता है। उस समय वधू सनिका के साथ आता है और प्रदुम्न का वध कर राजमुकुट का लं जाने का पत्रा लता है। वधू और प्रदुम्न में कृपाण युद्ध छिड़ता है। प्रदुम्न वधू से लड़ता है। वनुरती भी वधू के सनिका से लड़ती है। वनुरती घायल हो जाती है। प्रदुम्न वधू और उसका सनिका को भगाता है। अनिक जिनका शरीर और हृदय घायल हुआ है ऐस प्रेमी प्रदुम्न और वनुरती का हृदय द्रावक बन जाता है। इस प्रकार निम्बाय निरपेक्ष और प्रदुम्न और स्वार्थी दुष्ट वधू में जो मध्य छिड़ता है उसकी परिणति प्रदुम्न और वनुरती के अंत में हो जाती है।

प्रदुम्न और वनुरती का आश्चर्यजनक प्रेम को लेकर रुक्मिणी और वनुरती का भी बाह्य सघष है। वनुरती को रुक्मिणी की कटुता सहनी पड़ती है। रुक्मिणी क्रोध में आकर व्यग्य बाण चलाती है और वनुरती के हृत्प को घायल कर देती है। तब वनुरती भी मुँहतोड़ जवाब देती है। रुक्मिणी चुप होकर निलमिलाती रहती है। रुक्मिणी की तिकत बात से बाह्य हुई वनुरती ने प्रतिजिया में कहा—

वेनु—प्रदुम्न मेरे लिए एक अनिवाय मनुष्य था बसल मनुष्य, जिस में उसके लिए केवल एक स्त्री थी।

रुक्मिणी—(घृणा से) और तेरे पति कृष्ण क्या थे ?

वेनु— मेरा यह जन्मसिद्ध अधिकार है कि मेरा पति वही होगा जो मेरा प्रियतम हो।

इक्षिमनी—मर स्वामी क्या अपना माण्ड हज़ार रानियों और गात पटरानिया का प्रियमम नहा थ ?

वनु— माण्ड हज़ार और सात वह निमम सारय मुझ म मन बट्ठाओ मन्ना रानी । वह त्विगत कृष्ण के प्रति अपमान हागा ।

इक्षिमनी—तू मात अपमान म करती है ?

वनु— मैंन तुम्हारे पुत्र म प्रेम किया है ।

इक्षिमनी जानता था कि युद्ध म प्रदुम्न की विजय हागा । धन वह वनुरती का द्वारिका की महारानी बनन का अवसर नहां र्ना चाहता । वह वनुरती का बलात् अपन माघ ल जाना है । माघ म वनुरती विद्रोह करता है । वह न कुछ खाती है न पीता है । वही म भागकर प्रदुम्न क पाग चली जान का प्रयाग करती है । प्रदुम्न क जान ही इक्षिमनी क नामन हा वनुरती अपनी बागों म प्रदुम्न को भर लती है । प्रदुम्न क अक म निश्चय हा जान नक वनुरती अपन निमल प्रेम क लिए ममा म सपन करती रहनी है ।

सचमुच वनुरती और प्रदुम्न का प्रेम जितना सत्य और स्वामाधिक है उतना हा विलक्षण है जिनन लौकिक है उतना हा अलौकिक है जितना विषय युक्त है उतना हा उपात्त और कम प्ररक्ष है । यह प्रेम म अमानर म चला आ रहा है । लेकिन इस अम म विपराय-मच्छय क कारण इन दोनों का बाध तथा आंतरिक प्रतिरोध म सपन करना पड रहा है ।

द्वारिका क दुप ईष्या और आपमा मयों म विपात इन वानावरण म प्रदुम्न और वनुरती का प्रेम एक अनिवारी प्रक्रिया है । स्वाय स आपगी मगड म उलझे माय्व की दुगपाल बनाता है— कृष्ण अब अनात है । वतमान अब नुम हा । और वह प्रदुम्न मविष्य है । वह नया है । मयमुक्त है वह । समन इस अचकार म प्रेम का एक नया म-वतर प्रारम्भ किया है ।" गावता हूँ कति ही जावन की रगा है और यह प्रेम वहा कति है । यहा है इस अचकार का मयमुक्त ।" वनुरती पर अमत्य अमिमाग लगान बाग इक्षिमनी म दुगपाल पूछता है—"मैं पूछता हूँ निष्ठ कितन वरों म मृत्यु और हृष्या क अतिगति इस मगर म विमा न प्रेम भी किया है ? हृष्यारा वही है जिनन अपन प्रेम बाध की हृष्या की हा । इसम सूचित होता है कि द्वारिका म प्रेम का अभाव हान क कारण ही लाग पगु जता व्यवहार कर रह है जिसस द्वारिका का दुगा हा रहा है । एमा स्थिति में अपन प्रेम क कारण ही प्रदुम्न द्वारिका की रगा क लिए नि स्वाय भाव म सपन करता है ।

वास्तव में इस प्रेम क कारण ही प्रदुम्न आविष्ट है — विद्रोह करी वनु

१ डॉ० लक्ष्मीनारायण शास्त्र — मयमुक्त -पृ० ६८ ६९ (प्र० स० सन् १९६८ ई०)

२ वही - पृ० १३ ३ वही - प० १४ ४ वही - पृ० ६०

इस जीवन में यदि मुझें न देखा होता तो मैं भी वही यदुवर्गी था, जो द्वारिका में आय हुए ऋषियों का अपमान करता घूमता था यदि मुझे तुम न मिली होती, तो मैं महामारत के युद्ध से लौटकर यहाँ न आता और प्रभास क्षेत्र के युद्ध में मैं ।” कहते कहते वेनु के वस में अपना मुख गाढ़ देता है ।

जरा बहेलिया की बातें सुनकर प्रदुम्न के मन में सन्देह पैदा होता है कि वेनु रानी कृष्ण से भी प्रेम करती रही और मुझे घोखे में रखती रही । वह क्रोध में आकर उसे विश्वासघातिनी कहता है । तब वेनुरती विश्वास दिलाती है— विश्वास करो, तम्हीं केवल, तुम्हीं मेरे प्रथम और अन्तिम हो । मरी ओर देखो । इस महल में पाँव रखते ही, धूँधट उठाते ही सबसे पहले मैंने तुम्हीं का देखा था । उस क्षण कृष्ण के हाथ का वह कमल सहसा नीचे गिर गया था, तुमने तब जिस शक्ति और विश्वास से उस कमल को उठाकर मरी धनी में गूँथ दिया था ।” यह प्रसंग वेनुरती की अत्यन्त मधुर स्मृति है । इसलिए ही वह परिवारिका कह देती है— वेश भुगार उसी एक दिन हुआ था, जब उन्होंने मेरी धनी में अपने हाथ से वह कमल गूँथा था ।” इस प्रेम के कारण वह वेनुरती प्रदुम्न पर मन की तरह छावी रहती है । अतः अत्यन्त अस्थिर और द्विधात्मक अवस्था में प्रदुम्न माँगता है मुझे शक्ति दो वेनु । मुझे शक्ति दो विश्वास दो । तुम्हें लेकर मैं इस नये धर्म को बूँदना चाहता हूँ जो इस द्वारिका की रक्षा करेगा और इस अधकार को बेधकर धमकेगा । उस एक नय के लिए मैंने सब कुछ त्यागा है ।” इस प्रेम के कारण ही कृष्ण ने प्रदुम्न से सधप किया था । प्रदुम्न जरा को बताता है— कृष्ण ने वेनुरती के लिए मेरे साथ निलग्न सधप किया था । जो राज में भगवन् प्रेम का प्रतीक था, उसी कृष्ण ने साधारण मनुष्य की तरह मुझसे वेनुरती के लिए युद्ध बनाया था । एक ओर कृष्ण का मनुष्य, दूसरी ओर मैं और बीच में वेनुरती । अपवाद कहते हुए उन्होंने मुझ पर आक्रमण किया था मेरे अंक से वेनुरती को छीनने के लिए ।” इसका तात्पर्य यह हुआ कि इन दोनों को अपने प्रेम के लिए दुनिया से सधप करना पड़ा है ।

लकिन बाह्य सधप के साथ साथ इनके अन्तर में भी सधप छिड़ गया था । इस सन्दर्भ में वेनुरती और परिवारिका का सम्भाषण दृष्टव्य है—

वेनु (परिवारिका से)—मैं युग युगांतर से उन्हीं के लिए जन्म लेती हूँ । एक जन्म

१ डॉ० लक्ष्मीनारायण लाल सूर्यमुख पृष्ठ ६० (प्र० स० सन १९६८ ई०)

२ वही पृष्ठ ४१ ४२

३ वही, पृ० ५३

४ वही, पृ० ४३

५ वही, पृ० ३६

गाति व लिए दान वांटन के लिए राजमहल से बाहर निकलती है तब भूखे भिलारी भी उसके हाथ से दान को अस्वीकार करते हैं और अत्यधिक तीव्र ताने बसते हैं— 'अधर्मी की माँ व हाथ का दान कौन उगा' यह उसकी माँ नट्टा, उसकी जननी है। माँ तो वह वनुरती है—जिस इसक घट न अपनी प्रिया बनाया। इस प्रकार निष्ठुरता से छूट व्यथित बाणा से घायल होती हुई स्वमनी मन में छिड़े सघप को न किता पर प्रकट कर पाती है, न ठास निणय कर पाती है। अतः उस अपनी आँखों के सामने प्रिय पुत्र को भरत हुए देखना पड़ता है। उसका हृदय पर बड़ा आघात होता है। इस आघात के कारण हाँ वह द्वारिका लौटने का निश्चय करती है।

इस प्रकार सूर्यमुख नाटक में तीव्र बाह्य सघप के साथ-साथ अत्यंत हृदय स्पर्शी आंतरिक सघप भी है। दोनों सघपों का अस्तित्व नाटक के आरम्भ से लेकर अंत तक है।

(अ) ३ कृष्ण चरित्ताश्रित फुटकर घटनाओं पर आधारित नाटकों में सघप

फुटकर घटनाओं को लेकर लिखे गए नाटकों में स भारतसिंह यादवाचार्य के 'कृष्ण जन्म और प्रेमनारायण टण्डन के कृष्ण जन्म में कृष्ण जन्म सम्बन्धी घटनाओं का महत्त्व का स्थान दिया गया है। 'कृष्ण जन्म' नाटक में अत्याचारी बस के नाग के हनु ब्रह्म के लग बालक कृष्ण को सुरक्षित स्थान पहुँचाने का सफल प्रयत्न करते हैं। इस स दम में ब्रह्म निवासिया का सघप सम्बन्धी भावना प्रकट हो गई है।

विजयदास बाजपेयी के द्वारका का राज्यक्रांति नाटक में सुदामा का पीडित प्रजा का भलाइ के हनु अत्याचारी राजा से सघप है। इस सघप में अनहितकारी कृष्ण, सुदामा का पक्ष लेते हैं और अत्याचारी का पराजित करते हैं।

उपयुक्त विवेचन से विदित होता है कि कृष्ण सम्बन्धी नाटकों में बाह्य सघप तथा आंतरिक सघप का महत्त्वपूर्ण स्थान मिल गया है। इस दृष्टि से सूर्यमुख सर्वोत्कृष्ट नाटक है। वह प्रभावशाली सघप के कारण अत्यधिक मार्मिक एवं मनोपवन पड़ा है।

(आ) कृष्ण तथा कौरव-पाण्डव-सम्बन्धी नाटकों में सघप

कृष्ण तथा कौरव-पाण्डव सम्बन्धी घटनाओं को लेकर लिखे गए नाटकों में कौरव पाण्डव के गान्धर्व को महत्त्व का स्थान मिल गया है। इन नाटकों में कौरव पाण्डव के गान्धर्व और सघप के स दम में ही कृष्ण का उपस्थिति महत्त्वपूर्ण है। कौरव पाण्डव में सम्मिश्रित नाटक घटनाओं की दृष्टि से दो प्रकार के हैं—

१ अनक घटनाओं पर आधारित नाटक

२ कुछ विविध घटनाओं पर आधारित नाटक

(आ) १ अनक घटनाओं पर आधारित नाटका में अनुरसित पात्रों का 'गाथा' और डा० गाविन्दराम का 'वण' नाटक का समावेश होता है ।

'गाथा' नाटक में घतराष्ट्र के साथ हुए गांधी के विवाह से लेकर कौरव पाण्डव के यद्वात्मक संघर्ष में पाण्डवों की विजय तक की अनक घटनाएँ सम्मिलित हुई हैं । इस नाटक में कौरव-पाण्डव के बीच संघर्ष छिड़ने से पूर्व कौरवों द्वारा पाण्डवों का नष्ट करने के लिए रक्त संघर्ष अनक पक्ष है । परिणामस्वरूप कौरव पाण्डव का शत्रुत्व प्रमाण मनुष्य का आरंभ करना है और एक ही संघर्ष छिड़ने में उसका परिणति होता है । इस प्रकार इस नाटक में वास्तविकता है ।

डा० गाविन्दराम लिखित 'वण' नाटक में कौरव पाण्डव के वास्तविक संघर्ष का प्रत्यक्ष चित्रण है, अर्थात् साहसी वण का हृदयस्पर्शी आंतरिक संघर्ष भी है । इस नाटक के निर्माण के सम्बन्ध में डा० गाविन्दराम ने लिखा है "वण के चरित्र की त्रिमूर्ति में मर मर पर मर मर अक्षरों द्वारा बहती उसकी लगातार द्वन्द्व-भावनाएँ तथा कृतियाँ । "महाभारत" में वण द्वारा उच्च से उच्च कृतियाँ होती हैं और निरुद्ध भी । एक ही व्यक्ति एक दूसरे में ठीक विरोधी कृतियाँ कैसे कर सकता है ? यह मर चिन्तन का विषय हो गया । "परन्तु वण की मर्त्यता है । इससे पता चलता है कि प्रस्तुत नाटक में नाटककार का ध्यान वण के आंतरिक संघर्ष के उद्घाटन पर अधिक रखा है । वास्तव में वण के आंतरिक संघर्ष के कारण ही प्रस्तुत नाटक अधिक प्रभावशाली और स्वाभाविक हो गया है । वण के हृदय में जो गुच्छ और दुष्प्रवृत्तियाँ मनुष्य के जीवन में उठती हैं, उससे वण एक ही क्षण में एक ही क्षण में नष्ट हो जाता अर्थात् एक ही क्षण में ही मानव लगता है । अतः प्रस्तुत नाटक में वास्तविक संघर्ष की अपेक्षा वण के आंतरिक संघर्ष श्रेष्ठ श्रेणी का है ।

जब तक दुर्घोषण पाण्डवों का अपमानित कर घटनाएँ अनक घटनाएँ नाग करने का प्रयत्न करता है और उसमें वण का संलग्न होता है तब-तब वण में आंतरिक संघर्ष छिड़ जाता है । उसका मन बाँट-बाँट जाता है । वह अनिर्णय का स्थिति में पड़ जाता है । वह दर तक निर्णय नहीं कर पाता कि दुर्घोषण का साथ दे या न दे ? अन्तिम पाण्डवों द्वारा किए गए अपमान अपमान का स्मरण होता है वण, दृष्टांत ही अथवा न ही पाण्डवों के विनाश के लिए दुर्घोषण का साथ देने का उत्तर हो जाता है । इनका ही नष्ट हो जाना वण पर दुर्घोषण का

माय अधिकार की माँग करने वाले पाण्डवों से युद्ध करने को भी भड़काता है । लेकिन इतना करने पर भी, एवात में कण का मन अस्थिर उद्विग्न हो जाता है । वह अनुभव करता है कि उसका पतन हो रहा है और वह अपने पतन को रोक नहीं पा रहा है । कण अपने अन्त तक अपनी अनिणयारम्भक मन स्थिति से सघर्ष करता रहता है ।

सूर्योपासक कण ने स्वप्न में सूर्य के द्वारा अपने जन्म का रहस्य जान लिया है । कण शस्त्र विद्या में अजुन से भी श्रेष्ठ योद्धा है । परन्तु पाण्डव कण को सूत पूत कहकर जहाँ तहाँ अपमानित करते हैं । कण में इस अपमान का प्रतिशोध लेने की इच्छा प्रबल बनती है । वह घूत दुर्योधन की कृपा को स्वीकार करता है और अगदत्ता का राजा बनकर दुर्योधन का अभिन्न मित्र बन जाता है ।

दुर्योधन के उपकार के कारण कृतज्ञ कण दुर्योधन के हरेक काय में सहयोग देता है । परन्तु उसमें उस सन्तोष नहीं मिलता है । वह देखता है कि पाण्डवों को सताने के लिए निरय नय पडयत्र रचे जाते हैं । जब घूत के खेल में प्रवीण शकुनि से पाण्डवों के साथ घूत खेलन का पडयत्र रचा जाता है । इसमें कण का हृदय सहयोग देना नहीं चाहता है । लेकिन वह अपनी दुबिधा को दुर्योधन पर प्रकट भी नहीं कर सकता । दुबिधाग्रस्त कण अपनी पत्नी रोहिणी से कहता है— 'जब मैं शांति से सोचता हूँ उस समय मुझ पडयत्र जितने बुरे लगते हैं, उतने उस समय नहीं जब इनका विचार किया जाता है । उस समय तो मैं इन पडयत्रों में भी दुर्योधन का सहायक हो जाता हूँ । दुर्योधन के सम्मुख तो मुझ से इन पडयत्रों का भी विरोध नहीं होता ।' वह झगडा को निपटान के लिए पडयत्रों की अपेक्षा सरल युद्ध मार्ग का अवलम्ब करना चाहता है । वह राहिणी को बताता है— मैंने दुर्योधन से कहा था कि अकेला मैं सब पाण्डवों को परास्त करने की क्षमता रखता हूँ, पर व सीधा पथ छोड़ टेढ़े मार्गों से चलते हैं और इन टेढ़े मार्गों में उनकी सहायता करता हूँ । (कुछ रुककर) सहायता तो करता ॥ प्रिये पर फिर मही सहायता मरे दुःख, मेरी उद्विग्नता का कारण हो जाती है । इस प्रकार दुबिधाग्रस्त कण इच्छा न होते हुए भी पाण्डवों के विरुद्ध दुर्योधन के दुष्ट कर्मों में बिना सहयोग दिए नहीं रह सकता ।

दुर्योधन माय के अनुसार पाण्डवों का राज्य दत्त के बदले कण के बल पर पाण्डवों से युद्ध करने का निश्चय करता है । कृष्ण और कृती कण को पाण्डवों का पक्ष लेने के लिए प्रवृत्त करने का प्रयत्न करते हैं पर सफलता नहीं पाते । कण दुर्योधन का विश्वासघात करना नहीं चाहता । पारणामस्वरूप अपनी मृत्यु तक कण आ तिरिक् सघष में ही उलझा रहता है ।

भा. २- कुठ रिपिण्ड पत्राया पर भाषारित गटका. म. लम्बानाशयन मिथ व. ग.
गटका उ. लम्बानाशयन है. (१) वन-नरु और (२) भागजिन।

यत्र भूह म बीरव गाणव व मुद्रातम। गगन व सांभ म बह-बह विरोपा
याज्ञाभा म अभिम-यु का गाहम और बीरता म मधय ब्यज दृआ है। अभिम यु प्रोगा
पार द्वारा रविअ अभय वच-भूह का भ-वर अ-र अयज करता है और गगु पन व
अनन महारविषा म अरिना लटका है। व लटका लटका मभयह मं गगुव जाता है।
का हूँ ग व हूँतमा अ इत्यामा मित्रर अभिम-यु म लटका है गगु अभिम-यु
का पराहा वर म अमय-र-र है। उस समय अभिम य और दुर्योधन का पुत्र
ल लन वः युद्ध होता है। दादा गग-दुमर व प्रहारा म पाय-हो ज- है जीव मर
जा- है। जयद्रथ बाणगीत पाव अभिम-यु व गर का टुकड़ा है। अत्र न अभिम-यु
की मृत्यु का समाचार मिला हा प्रसिद्ध करता है कि व- दुमर हा मिन गुप दूधन
उ पहा- जयद्रथ का वध करगा। इस प्रकार इस नाटक म बाह्य मधय व महत्त्व का
रथापि पा गया है।

इस नाट्य का चुनाव म नाट्यकार सम्मातालय मि. ए. का उद्देश्य अभिमानु का धारता सिमाना ला है हा माध माध अभिमान और सम्मन का मय्यु म गुयोपन का विचलित मन स्थिति को भा सिमाना है । एटन-एटन मरे हृदय बालक की स्म गुयोपन गायमन हा जाता है । यह मानता है कि इन नाट्य की मय्यु म हमारे मन का मरु धूल गया । अब हम घोर गायन का राखना चाहिए । एटन गुयोपन उग रामय यह भी अनुभव करता है अब यह का राखना जगम्भव है । यह तो एक विचित्र पत्र पर पढ़ कर ही समझा जागा । अत एच्छा हान हुए भा गुयोपन युद्ध का नहा राख पाता । इस प्रकार नाट्यकार उ एक विचित्र घटना क मरुध म पचाताप म एन गुयोपन का सिमाना है ।

इस नाटक में आन्तरिक संघर्ष का विचार स्पष्ट नहीं दिखा गया है।

एन्मीनारामण मित्र न अपराजिन य कीरव पाण्डव क मघप क ॥ दम
॥ विणिण्ण दूटिरोण म अन्वस्यामा का परित्त त्रिणण किया ह । इमम शि मा गया
है कि वाई भा अपन पराजिम य अन्वस्यामा का पराजिन नही कर सकता । यह
कीरव-मग्न क एक अत्रय याददा र म्प म जीवित है । अत वह मानता है कि
पाण्डवों द्वारा जब तक उसकी पगत्रय नहीं होता तब तक कीरव अपराजिन है ।

इस नाटक में प्रथम अंक में आरम्भ में द्रोणाचार्य और कृपी में वीरव्याण्व
क युद्ध था। लंकर सम्भाषण हुआ रहा है। इस सम्भाषण से मालूम होता है कि जब
द्रोणाचार्य वीरधा व सनापति उन मय है युद्ध में पाण्डवा का भारी हानि उठानी पड़
रही है। इस हानि में बचन के लिए कृष्ण द्रोणाचार्य से एक रहस्य जानने में सफलता
पाते हैं। द्रोणाचार्य जपः पुत्र अन्वेष्यमा वा इताउ ह कि कृष्ण न बड़ी चालाकी से

अपनी मृत्यु के रहस्य को जाना है । कृष्ण की वृत्तता में आकर द्रोणाचार्य ने कृष्ण को बता दिया है कि उनके मृत्यु पुत्र गोकुल में होगी । यह सुनकर अश्वत्थामा अस्थिर हो जाता है । उसे लगता है अब कृष्ण अमरत्व कपट उल्टे की आद में पिता द्रोण को मारने का प्रयास करेगा । उस समय विश्वामित्र निलीन हुए द्रोणाचार्य अश्वत्थामा में कहते हैं— 'जब तक पुत्र जीवित रहेगा, इन्द्र, वरुण के मारे मैं न मरूँगा ।' १

लेकिन दूसरे अंक में देखते हैं कि कुरुक्षेत्र में हो रहे युद्ध में युधिष्ठिर असत्य का आश्रय लेते हैं और व्याकुल द्रोण से कहते हैं कि अश्वत्थामा मारा गया है, पर तु मर या कुजर पता नहीं । योग्य समाचार न मिलने के कारण पुत्र शोक में द्रोण की मृत्यु हो जाती है । अश्वत्थामा को पिता की मृत्यु का पता लगते ही वह असत्यवादी, कपटी, छली पाण्डवों से पिता की मृत्यु का प्रतिशोध लेने का निश्चय करता है । क्रुद्ध अश्वत्थामा और भीम में सघष होता है । भीम का हार स्वामी पड़ती है । अश्वत्थामा और अर्जुन का भी सघष होता है । किसी की हार जीत नहीं होती ।

तासरे अंक में देखते हैं कि अश्वत्थामा वन में युद्ध के वश में बैठा है । उसके मन में कृष्ण और पाण्डवों के प्रति घणा पैदा हुई है । क्योंकि उन्होंने इस युद्ध में पराक्रम की अपेक्षा छल और कपट का बहुत आश्रय लिया है । युद्ध में सभी बौरव मारे गए हैं । अब अश्वत्थामा की भी मारने का हेतु कृष्ण भीम, अर्जुन वहाँ आ जाते हैं । अर्जुन और अश्वत्थामा में युद्ध छिड़ जाता है । उस समय अश्वत्थामा अर्जुन के हृदय की वेधने वाली बात कहता है— सुनो अर्जुन 'द्रोपदी की प्रेरणा से तुम लोग एस दाक्षिण नरसंहार का कारण बन । राज्य के अधिकारी तुम नहीं थे । पाण्डु के औरसे पुत्र तुम पाँच में एक भी नहीं हो । कोई धर्म का कोई वायु का कोई इन्द्र का कोई अश्विनीकुमार का, पर पाण्डु का कोई नहीं । इन्द्र का, वायु का, धर्म या अश्विनीकुमार का पुत्र कुरु सिंहासन का भागी किस विधि से बनता ?' २ इस प्रश्न का उत्तर अर्जुन नहीं दे सकता । लेकिन कृष्ण देते हैं— इसी विधि से निर्माण के लिए यह समर हुआ गुरु पुत्र । ३ तब अश्वत्थामा इन लोगों का छल और कपट का विवरण करता है और सब के साथ युद्ध के लिए ललकारते हुए कहता है— कुरुक्षेत्र पराजित नहीं है उनका प्रतिनिधि मैं तुम्हारे सामने खड़ा हूँ । ४ इस ललकार पर अश्वत्थामा और अर्जुन में ब्रह्म अस्त्रों का युद्ध छिड़ जाता है । कृष्ण भयंकर पौराणिक

१ छा० लक्ष्मीनारायण मिश्र अपराजित—८० ५६ (त० सं० सन् १९६४)

२ वही, पृ० ३७

३ वही, पृ० १३७

४ वही, पृ० १४३

को टालने के लिए इस यक्ष का रोकने का प्रयास करने है। उन्हीं इस प्रयास में कुछ सफलता भी मिलती है। परन्तु कौरव-गण का प्रतिनिधि अन्वेषणमा अपराजित ही रह जाता है। यह किसी के पराक्रम से पराजित नहीं होता है।

इस प्रकार लक्ष्मीनारायण मित्र ने कौरव-याण्डव के युद्धात्मक मधुर के साथ साथ अजय वीर अन्वेषणमा के चरित्र का विविष्ट दृष्टिकोण से चित्रण किया है। इस नाटक में समूह समूह के मधुर के नये व्यक्ति-व्यक्ति के मधुर की महत्त्व का स्थान मिला है। इस नाटक में त्रिना भी युद्धात्मक मधुर है नग्न में होता है।

उत्साहकर बहानु के वचन का मोड़ में लिया गया है कि मम ममा भवन में हुए अपमान का प्रतिपादन के लिए दुर्योधन पुन और अपनी गति मामा के द्वारा दुर्योधन का पुन मल में हराता है और वग अपमानित हाकर पाण्डवों को वनवास जाना पड़ता है। स्वतन्त्र अन्त के गति दूत में और धावति मूयनारायण मूनि के महानाग की ओर में लिया गया है कि कृष्ण और युद्धी द्वारा गति-स्थापना के प्रयत्न करने पर भी वग दुर्योधन की उद्वेग और अदूर गतिता के कारण कौरव-याण्डव में महाविनाशकारा युद्धात्मक मधुर अन्त बन जाता है। इस तीन नाटका में युद्धात्मक-मधुर में पूरा घटनाओं का स्थान मिला है।

अवधमूयण मित्र के कृष्ण में भीम और गुयापन के गुणाद के रूप में व्यक्ति व्यक्ति का मधुर व्यक्त हुआ है। राग राग के 'स्वग भूमि का यात्रा में युद्ध का समाप्ति में उन्हीं स्वग में नरक-यातना भागन वाले पाण्डवों के उद्धार तक की अनन्त घटनाओं का स्थान मिला है। इस नाटक में मधुर का विविध स्थान नहीं मिला पाया है।

उपयुक्त विवरण से पता चलता है कि कौरव पाण्डव के गति और युद्धात्मक मधुर में सम्बन्ध नाटकों में से केवल वग नाटक में बाध्य मधुर के साथ साथ आंतरिक मधुर के महत्त्व का स्थान मिला है। अन्य नाटकों में से कुछ नाटकों में बाध्य मधुर है और कुछ नाटकों में मधुर का अभाव है। 'वग' नाटक में आंतरिक मधुर का महत्त्व का स्थान मित्र ने वग सबसे अधिक प्रभावशाली लगता है। 'चक्रव्यूह' और 'अपराजित' में विविष्ट दृष्टिकोण से बाध्य मधुर को स्थान दिया गया है। उन तीनों नाटक विचारणीय बन गये हैं। इन तीनों में कुछ पक्ष के रूप में नहीं अपितु मुष्ट मत्त और छद्म रूप पक्ष के रूप में कौरवों का चित्रण हुआ है। इससे तीनों नाटक स्तनीय बन गये हैं।

वग, 'चक्रव्यूह' और 'अपराजित' नाटकों के समान अन्य नाटकों में प्रतिभा की मौलिकता है न बनना का नूतनता है, न बुद्धि की सूक्ष्मता है। अतः उन नाटकों में उसी ढंग से घटनाएँ घटती हैं जिस ढंग से महाभारत में घटती हैं।

पात्रों के चरित्र चित्रण में भी कोई विशेषता दिखाई नहीं देती। अतः उन नाटकों में उपलब्ध सघर्ष प्रभावसम नहीं है।

३ अन्य चरित्राश्रित पौराणिक नाटक और सघर्ष तत्त्व

पुराणा में राम और कृष्ण के अतिरिक्त अन्य अनेक व्यक्तियों से सम्बन्धित कथाओं को स्थान मिला है। इनमें से कुछ व्यक्तियों की कथाओं को लेकर हिन्दी नाटककारों ने विविष्ट दृष्टिकोण से नाटक लिखे हैं। कुछ नाटकों में सघर्ष का महत्वपूर्ण स्थान है।

उदयशंकर भट्ट और चतुर्भुज ने काशीराज कन्या अम्बा के विद्रोह को लेकर क्रमशः 'विद्रोहिणी अम्बा' और 'भीष्म प्रतिज्ञा' नाटक लिखे हैं। इन नाटकों में दिखाया गया है कि पुरुष द्वारा अपमानित अम्बा अपने अपमान का प्रतिशोध लेने लाने का आकांक्षा से भीष्म से सघर्ष छेड़ती है। यह सघर्ष भीष्म की मृत्यु तक चलता है।

उदयशंकर भट्ट कृत 'विद्रोहिणी अम्बा' में भीष्म काशीराज की कन्याओं के स्वयंवर में उपस्थित रह जाते हैं और सभी युवराजों से लड़कर तीनों राज कन्याओं का अपहरण करते हैं। अम्बिका और अम्बालिका का विवाह विचित्रवीर्य से हो जाता है। लेकिन अम्बा को उसकी इच्छा के अनुसार युवराज शाल्व की ओर जान की अनुमति दी जाती है। शाल्व अम्बा को अपमानित कर अपने भवन से निकालता है। अपमान से घायल तथा क्रुद्ध हुई अम्बा अपनी विचित्र दशा का मूल कारण भीष्म को मानने लगती है—'सब अपराध भीष्म, क्रूर भीष्म का है जिसने ब्रह्मचर्य के शिखर पर खड़े होकर आत्म गौरव को उकसाते हुए मुझे नीचे ठीक नीचे, अपमान की खाई में धकेल दिया है।' अम्बा भीष्म से प्रतिशोध लेने का दृढ़ मकल्प करती है। वह भीष्म को हराने के लिए परशुराम के पास जाती है। परशुराम भीष्म को समझाते हैं कि भीष्म अपनी ब्रह्मचर्य की प्रतिज्ञा को छोड़कर अम्बा से विवाह करें। लेकिन भीष्म अपनी प्रतिज्ञा को त्याग देना नहीं चाहते। परिणाम स्वरूप परशुराम और भीष्म में घनुष बाण का युद्ध होता है। परशुराम को हार खानी पड़ती है।

तत्पश्चात् अम्बा शिवोपासना करती है और प्रसन्न हुए शिव से वर पाती है और अगले जन्म में शिखण्डी बनकर भीष्म की मृत्यु का कारण बन जाती है। विद्रोहिणी अम्बा प्रतिशोध लेकर ही जन की साँस लेती है। ठीक इसी प्रकार का सघर्ष 'भीष्म प्रतिज्ञा' नाटक में है।

गोविन्दवल्लभ पन्त के 'ययाति' में उस समय सघर्ष का आरम्भ होता है जब पुरु की देह में ययाति की आत्मा प्रवेश करती है और ययाति की देह में पुरु

की प्रणामा । यथाति (त्रिमयी २२ म पुरुष का आत्मा निवास कर रहा है) पुर (त्रिमयी दह म यथाति का आत्मा निवास कर रहा है) का मिहामन पर बिठाकर स्वयं तप कर ज्ञान चक्रवर्ण बन की शार आता है । पुरुष का मिहामन पर बट ग्य उगव पार भार्द बिटार करत है । पुरु उ द ह व म मगता है । स्वयामी और गमिष्ठा भी बिटार करत है । उनका समय म नहा आता कि मिहामन पर बटा हुआ पुरु उनका साथ यथाति अगो बान गया करत है । अतः दाता मिल कर बिटार करत है । प्रत्येक को ना भरत ना है । चांग बट कर मु दूकर यथाति का मारन चक्रवर्ण बन का भार आत है । अतः य यथाति क मुद्वं च सांग रहस्य प्रकट करत है और विनाय का टाका है । इस नाटक म कुछ माया म हा मयप्य का स्थान मिला है । मयप्य का प्रभावगाला दग म चित्रण नहा हुआ है ।

उपपन्नकर अष्टक म मगर विजय म मयाध्या क मुबराज मगर का स्वाधा नता प्रालि व हन आक्रमणकारा हेहय ॥ राजा दुम म मयप्य है । अम्बिकाप्रमा न्धिय व सात पग म मुद्राचाप और राजा बर्ष का मयप्य है । बा० मुखर्जी गुजन व गमिष्ठा म महिषासुर और स्वयामी का मयप्य है । इस मयप्य का समाप्ति महिषासुर व अन्त व साथ होता है । प्रमन न दुर्गित व अस्थि न म अमुर वी और दशताभा का मयप्य है । इसम अमुर दूध व बधायरा उ दशताभा का आत हा जाता है ।

इस नाटका म यत्नाभा अका और दू या का अरमार हान क परिणाम स्वयं मयप्य का निवाह प्रभावगाला नहा हा पाया है । एसा हा अवस्था काय नाय अन्तागर व आत्म" तारा वादयवा क स्वयामी' आकाशनाथिनकर क पवनजय वचनस्त मन्त्रशात्र व प्रीमा पत्रक , वृ दावनगात्र वमा क ललित विजय और राम उरदयात्र वृ व अगम्य का है । इस नाटकों म मयप्यानुबुल घटनाभा म लाभ नाटक प्रभाव गाला मयप्य का चित्रण नहा किया गया है ।

लक्ष्मणनारायण मित्र गीजन नारद का बाणा और अगमनाथ मधुर रचित पहला राजा म मयप्य न मामिक स्थान पाया है । जिन नाटका म अ य मनाय क समन्वय का प्राचा य किया गया है ।

नारद का बाणा लक्ष्मण (यायावर) और अनाय (द्रविड) व समन्वय व मदन म बाण मयप्य है । इस नाटक का प्रधाननाय महर्षि नारायण इस गी क मूल निवासा द्रविड है । व अन्त पुत्रका का भुल का मुधारन का प्रयत्न कर रह है ।

महर्षि नारायण क विचार है कि उनका पुत्र द्रविड संस्कृति का दृष्टि स उच्च स्तर पर पहुँच थ । यथाति आर्षि कलाभा म निपुण व । लक्ष्मण कला निपुण द्रविड अपन युद्ध धर्म का भुल गय थ । परिणामत तहे उद्धृत, मांसाहार, मद्यपी,

बहुपत्नीवादी आर्यों से परास्त होना पड़ा । उन्हें अपने महेन्द्रज तथा हरपत्र जैसे सुंदर नगरों का नाश देखना पड़ा । पूवजा की इस भूल को सुधारने के लिए तथा अपनी सत्कृति को प्रतिष्ठापित करने के लिए महर्षि नारायण आत्मज्ञान के साथ अस्त्रज्ञान को भी स्वीकार करते हैं । व वैष्णवपथी द्रविड राजा प्रह्लाद से बहुत हैं— प्रकृति में तप और युद्ध साथ साथ लगे हैं । प्रकृति में जो केवल युद्ध देखते हैं—हिसक हैं और जो केवल तप देखते हैं कायर हैं । हमने प्रकृति में केवल तप देखा इसलिए ये यायावर आज हमारे प्रभु बन रहे हैं । पूवजा की इस भूल का फल हमने भोग लिया ।" राजर्षि मरा विधान बही है जो प्रकृति का है । सद्यप और तप में ही यह प्रकृति पूर्ण है और प्रकृति के पण होने में ही हम भी पूर्ण हैं ।"

द्रविड राजा प्रह्लाद को आचार्य उपाध्याय और स्नातका का शस्त्र धारण करना अच्छा नहीं लगता । महर्षि नारायण राजा प्रह्लाद को समझाते हैं कि आत्मरक्षा प्रकृति का धर्म है । अतः आत्मरक्षा के लिए और आततायियों का दमन करने के लिए ऋषिया का शस्त्र धारण करना अत्यावश्यक है । ऋषि कायर नहीं, अपितु वीर हान हैं । लेकिन उनके शस्त्र ग्रहण में घणा क्रोध अथवा अहंकार नहीं होगा अपितु प्रेम ही होगा ।

महर्षि नारायण के विचार राजा प्रह्लाद का अच्छा नहीं लगता । व युद्ध के लिए महर्षि नारायण का कलकारण है । तब महर्षि नागायण का अनुमति से आचार्य नर और राजा प्रह्लाद में धनुष बाण से घोर द्वन्द्व युद्ध होता है । युद्ध में भी आचार्य नर तथा महर्षि नारायण व निर्वैर भाव को देखकर राजा प्रह्लाद युद्ध को रोकता है और महर्षि नारायण से क्षमा प्रार्थना करता है ।

वस्तुतः महर्षि नारायण और राजा प्रह्लाद दोनों भा वैष्णवपथी हैं । महर्षि नारायण ने एक आश्रम की स्थापना की है जिसमें आय कुमार कुमारी तथा द्रविड कुमार-कुमारी मित्र जुलकर विद्याध्ययन करते हैं । उस आश्रम का नियम विधान महर्षि नारायण का है । महर्षि नारायण शस्त्र विजयी आर्यों का अपना सत्कृति से पराजित करना चाहते हैं । व उनकी शस्त्र युद्ध भी बनना चाहते हैं । व आर्यों का कुछ विधियाँ को इसलिए स्वीकार करने हैं कि आय निर्वैर भाव से उनका आश्रम में आकर द्रविडों की विद्या को अपनाने का प्रयत्न करें । इस दृष्टि से आय जनपदा में कई कुमार-कुमारियाँ महर्षि नारायण व आश्रम में विद्याध्ययन के हेतु आय हैं । आश्रम की स्थापना के मूल में महर्षि नारायण का जो हेतु है, उस पर प्रकाश डालते हुए आचार्य नर कहते हैं—

१ रुद्रमानारायण विध-नारद की वीणा-पृ० १८ (तृ० म० मन १०६० ई०)

२ वहा पृ० १८

ना नहीं चाहते हैं। अतः वे पशु की सुनीषा में बैठे हान में पहुँची पशु को ब्रह्मा
वन का गामक बनने के लिए प्रवृत्त कर रहे हैं। पशु को गामक बनाने के लिए
मुनि एक ऐसा बाना बनाते हैं। त्रिमस कवच का वेन का जघापुत्र और पशु को
वेन का भुजा पुत्र धारित कर पहला राजा के रूप में सभी स्वीकार करते हैं।
सुनीषा और गाँवा के मुनियों को पता ही नहीं चलता कि कवच सुनीषा का पौत्र
है। वे तो मुनियों का चाल सदन ही जानते हैं कि मुनियों के मत वन का गहिनी
जघा मयने में वेन के मत के मतन कवच का स्वधारण किया है और दाहिनी
भुजा मयने में वेन का पुत्र न पशु का रूप धारण किया है। अतः सभी वन के मत स
अधान कवच स घना करने हैं और तब का अमान पशु को राजा के रूप में स्वी
कार करते हैं। इसमें मुनियों के वन सुकर का भी दूर गया और एक एक गामक
का भी पाया जा उनका हृष में कठपुतली जमा मिलीना बनकर रहगा उनका इगारों
पर नाचता भा रहगा और लाना का मिल भी बहाना रहगा। इसलिए तो मुनि
कई गतें मनबाकर पशु को महा अपनी मुठ्ठी में बसकर रखने का प्रबंध करते
हैं। सभी तो बान में लाने कागिग करने पर भा इस कुटिल एवं मायावा जाल स
पशु की मुक्ति नहीं होता। मुक्ति के लिए पशु का मुनियों से सघप मोल लेना फल
शायी नहीं होता। अतः पशु दुविधा में अधिकाधिक उत्पन्न रहता है। उसका अंतम में
आंतरिक सघप मुक्तता है जो उस बचन कर देता है।

निद्रा पशु में तब में आंतरिक सघप छिदना आरम्भ होता है जब मुनि
उस ब्रह्मावन का गामक बनने के लिए निमन्त्रण के रूप में बुनोता देते हैं। क्योंकि
मुनि नहीं चाहते कि ब्रह्मावन पर एक वन मकर राज्य करे। अतः वे दक्षप्रस्थ के
प्रतिष्ठित आपकूल में उत्पन्न पशु का ही बुनोता देते हैं। पशु को गुरु अग के आग
का स्मरण होता है। उसने गुरु अग से वायदा किया था कि वह कवच का सुनीषा
को सौंप देगा और उस ब्रह्मावन का गामक बनाएगा। तबिन यही तो पशु का ही
गामक बनने का बुनोता मिल गया है। क्षण भर वह निमग्न नहीं कर पाता कि
वायद और बुनोता के बाध किस वर है। क्षणोपरांत पशु निमग्न करता है और
मुनियों का वताना है कि वह गामक बनने पर कवच का अपन साथ रखेगा।
पशु के निमग्न का सुनकर मुनि आग के प्रबंध के लिए जाते हैं। पशु विचार में
लाने ला जाता है। इतने में कवच वहाँ आ जाता है। पशु में घबराहट पैदा होती
है। क्योंकि वह अपने गुरुत्व का तथा गुरुत्व कवच का धाना दे रहा है। अतः
वह कवच से बातचीत करने मन्त्र पात्र न भूल जाए इसलिए बड़ा सावधाना
करता है। फिर भा वह आग अधुर ही वाच्य बाँता रहता है। इसमें कुछ बात
कवच की समझ में आ जाती है। कवच अनुभव करने लगता है कि अब पशु और

त्रिगत की ओर नहीं लौटगा। कवच को भी उसके साथ यहाँ रहना होगा। वह कवच को इस प्रकार मानता है—

“पशु—तुम मरे साथ रहोगे न ? चाह जा हो ? चाह मैं मैं, तुमसे घोला भी रहूँ ?

कवच—यह दूसरा वेदगा सवाल तुम्हारे मुँह से आज निकला है। पशु ! आओ, हम लोग चलो ।

पशु—नहीं। लौटने की राह बंद है। हम बहुत कुछ करना है। लो, तुम्हें बताता हूँ। ”

यहाँ पशु में सद्यप चल रहा है कवच के साथ घोला करना अच्छा है या उस वास्तविकता की जानकारी कराना ?

लेकिन सत्ता का मोह पशु को सत्य कहने नहीं देता। अतः वह सुनीधा, कवच तथा सर्वों की घोषे में रलता है। मुनियों के पद्मस्र म अटककर ब्रह्मावत का ‘पहला राजा’ बन जाता है। पशु का ‘राजा’ बनाम जाते ही स्तुतिपाठक मृत और मागध पशु के पराक्रम का गुणगान करने लगते हैं। झूठी प्रशंसा से पशु उकता जाता है—

“पशु—बंद कीजिए यह शान्तिदम्बर अभी तो मैंने राजा हाकर रत्ता भर काम नूँ किया। अभी से स्तुति कसी ? (सब लोगों की सम्बाधित करत हुए) मुनिए मुनिगण, सुनिए माता सुनीधा, सुनिए ब्रह्मावत के निवासियों। आपने मुझे राजा बनाना स्वाकार किया। इसलिए मुझे स्तुति नहीं आपका सहयोग चाहिए। बाणा का विलास नहीं, कम का उल्लास चाहिए। बिना महनत के सारीक मुझ उतनी ही अगोभनीय लगती है जितनी बिना बुराई के नि दा । ”

पशु ने कमयोग की बात बड़ी सम्माद से कही लेकिन उस क्या पता था कि यहाँ जो भी करना होगा, मुनीया द्वारा जिय गय विधान के अनुसार करना होगा। वह उस विधान की अवदृष्टता कर मन का नहीं कर सकता। मुनियों की कृटिल राजनीति और घोर स्वार्थो-वर्ति से अनभिज्ञ पशु राज्य उकट चलात समय परामश पान के लिए मुनियों का ही मन्त्रिमण्डल बनाता है। गुप्ताचार्य का पुराहित मन्त्री, गग का उद्योतिष मन्त्री और का अमात्य नियुक्त करता है। एमो स्थिति में पशु गुरुवध कवच की महत्त्वपूर्ण बातों पर ध्यान नहीं देता। साथ साथ त्रिगत में प्रिय लगन वाली दस्युक मा सर्वों से विवाह सम्बंध जाटन का भी अस्वीकार करता है। उसमें पहल के अपनेपन स्थान का दुराव ल रहा है। पशु ने बताया कि अब वह

निपुण गक्राज्ञाय कहने हैं ।

तहा गग । नही । राजा की हत्या की मुझे इतना चिन्ता नहीं जितनी उसने बच, जान की । मुझे डर है कि भगुवन् और अत्रिवन् ही नहीं, सभी मनीषी का स्वाय सतरे में पड़ने वाला है । इस आपत्ति से बचने के लिए मुनि पशु की बड़ी हुई आवाधाओ और शक्ति को किसी दूसरे पक्ष पर मोड़ने का कुचक्र रचते हैं ।

कृपित जनता को गाँव करने में पशु को सफलता मिलती है । वह हर्षविग में तथा क्रोध में मुनियों से कहता है—

पशु—नृकान के आग देने फैलाकर उद्यान इन समय खील को जसा लगता है वसा हा तो मुझे लगा । मेरे अग अग में स्फुटि है । सारी उदासी गायब हो चुकी है । आपको आश्चर्य होगा, अत्रिमुनि, मुझे मुझे एक अद्भुत आह्लाद का अनुभव हो रहा है ।

अत्रि—आह्लाद ।

पशु—हाँ आह्लाद । और (स्वर बदलते हुए) क्रोध भी जनता की जिस भीड़ को मैं गाँव करवा आ रहा हूँ, उसने दुःखद में की बयाए सुनकर मुझे कहना नहीं आई, गुस्सा आया । मैं पूछता हूँ आप लागा से क्या मैंने आप को जो बचन दिए थे कुशा की इस रस्ती की गाँठें बाँधकर, वे पूरे किए या नहीं ?

गग—आपने सब बचन पूरे किए ।

पशु—ता फिर मेरे राज्य में अकाल क्यों है ?

एक दिन पशु का इस प्रकार मुनियों से सघर्ष करना निष्फल हो जाता है । क्योंकि मुनिवर गृक्राज्ञाय बड़ी चतुराई से पशु को गुमराह कर देते हैं । वे पशु को, सूखा पड़ने का कारण बताते हैं कि सरस्वती पार किसी खण्डहर में मूचण्डी (नगी नारी मूर्ति, जिसकी कृति में से एक वक्ष निकल रहा है) की दस्युओं के द्वारा पूजा हो रही है । इस पूजा के कारण मूचण्डी ब्रह्मावत की धरती पर चढ़ बैठी है । परिणामतः धरती ने सारा रस अन्दर खींच लिया है और अकाल पड़ा है । अतः ब्रह्मावत की धरती को अकालमुक्त करना हा ता दस्युओं के खण्डहरो में हानि वाला उस भयकरपूजन को नष्ट करना होगा, जिसका रक्षण बचप है । यह सुनते ही पशु में प्रजाहित के लिए ऐसी आग भटक उठी जो दस्युओं के साथ बचप को भी नष्ट करने को उतावली हो जाती है ।

मूचण्डी का घष करने आये कुछ पशु की उर्वों से भट हो जाती है । उर्वों

गुमराह पशु को टीक रास्त पर लात ८ । वह पशु का जमीन को समतल बनाकर उपजाऊ बनान की प्रेरणा देती है ।

ममदि के दो बरसों के बाद पशु में फिर आंतरिक मधुप छिड़ता है । पशु न घरनी का समतल तथा उपजाऊ बनाया है । ब्रह्मावत का जीवन समद हुआ है । सरस्वती की मूखी धारा में जो छानी-सी नहर बचप न गुरु की थी, उसका विस्तार हो रहा है और नाना हा आश्रम के मकड़ों लोगों का काम मिला है । नहर वहीं तक खुदगा जहाँ दुषद्धता की धारा से सरस्वती का समम का । इस बरमान में पशु अगर दुषद्धता की धारा का मोहन वाला बांध तयार हो जाय तो पशु का सोबीत न पुरा हो जायगा । तब वह एक नय प्रकार का चक्रवर्ती बनगा । पशु के सामने समस्या है कि हिमालय में बषा के समाचार मिल हैं । बांध का घाटा हा हिमाल बनान की रहा है । अत उधर तीन मो किसान मजदूर भजन का आवश्यकता है । लेकिन पशु के आत्म पर भी न आश्रय आश्रम से लग भेज जात है, न भगु आश्रम से । क्योंकि उन्हें चिन्ता है कि कहीं बांध बन गया तो पशु पर हमारा नियन्त्रण नहीं रहगा । अत वे बांध का बह जाना चाहत हैं । पशु का उद्योगवार बनना उन्हें खल रहा है ।

पशु स्वयं कचे पर कुदाल चकर चक्कन का तत्पर हाता है । पशु का यह रूप दसकर अनक किमान और मजदूर उधर चलन का तयार हात हैं । यह दसकर चकित हुए मुनिया का पशु बताता है— हाँ मर कच पर घनुष नहा कुत्ता है । इस समय यही मरा राजचिह्न है, क्योंकि मरी मकड़ों प्रजा न मुक्त इमा रूप में स्वीकार किया है ।^१ लेकिन दुभाग्य से उस समय समाचार मिलता है कि मारा बाढ़ के कारण बांध टूट गया है, उर्वी और कचप बाट में बह गया है, दुषद्धता समुना का भार मुड गयी है और नहर सूखी पड़ी है । बांध के निमाण का प्रतिभा उर्वी और कचप के साथ बह गयी । अत मविध्य में बांध के निमाण का सम्भावना नहीं रही । इस समाचार से पशु का हृदय विदाण हाता है । किन कुटिल मुनियों का आनन्द हाता ॥ । अत वे अचना को आत्म दकर खल जात है कि पशु के कच से कुत्ता उतारा घनुष तूणीर खडग से शस्त्र पहनाया । अचना बसा ही करती है । तब विवशता के मकर में पशु का आंतरिक मधुप आप हा फूट पड़ता है—

पशु—(घनुष पर हाथ फेरता हुआ) ठाक हा ता है । मैं आदिराज पशु आयों का पहला राजा । मरा यह स्वल्प ता सन्धियों बाद यात्र किया जायगा, घनुष बाण में मुर्मित तह खत्म का चमक से मण्डित मून, गन्धुका का मूलान बाट धार स्वर का विधायक, पराक्रमा विजता, दस्युओं का बिना गक प्रजा का नायक मुनियों का पालक पशु ।^१ लोग कहें पशु अवतार

या । अवतार ! लेकिन इस मुसीबत के नीचे मेहनत के पसीने से घमकता चेहरा कौन जानेगा ? इन हाथा में कुदाला की पनड की कौन समझेगा ? किसे किसे ध्यान होगा कि परती को ममतल बनाकर उम दोहन वाले हाथ कौन सध ? पृथ्वी ! पृथु की पृथ्वी ! कौन समझेगा इन शब्दों को ? ”

अतद्वद्वस्त पृथु की यह दयनीय दशा उस पित्रदे के पछी जसी है, जो देख रहा है कि पित्रदे का द्वार खुला है, अतः मुक्ति के लिए वहाँ में उठने की जी तोड़ कर कोणिग भी कर रहा है, पर परो में उठाने भरने के लिए पर्याप्त क्षमता न होने से वही का वहीं बैठा रहता है तड़पता रहता है ।

पृथु की छोड़ आय पात्रा में आंतरिक सघर्ष का अभाव है । एक स्थान पर उर्वी की दुविधा व्यक्त हुई है । वह यचना स नहती है—

‘नह भी एक खोज है । मरे मन का मेघ दो तालों के दपनो में झंझता है ।’ इसका अभिप्राय यह है कि वह निणय नहीं कर पा रही है कि पृथु से प्रेम किया जाय या वध स ? लेकिन आग चलकर, वही भी उर्वी का अतद्वद्व दिखाने नहीं दशा । उसने निणय कर लिया है कि वध के साथ प्रतिकूल प्रकृति से सघर्ष करना ।

इस नाटक में प्रतिकूल प्रकृति का अनुकूल करने के लिए मानव का प्रकृति से सघर्ष है । प्रतिभासम्पन्न वध जानता है कि सरस्वती नदी के सूखन के कारण आय और अनाय में सघर्ष है । अतः वह इस सघर्ष को मिटाने का निश्चय करता है । वह पृथु की भी आह्वान देता है— चलो पृथु मैं, तुम और उर्वी सरस्वती की धारा को फिर से बहान की तदवीरों खोजें और यो इस झगड़े का जड़ ही दूर कर दें । ‘हमें एक और युद्ध भी लड़ना है । सरस्वती की धारा को घेरन वाल रंगि स्थान के विशद ।’ इस प्रकार वध और उर्वी ब्रह्मावत की समझ के लिए प्रति कूल प्रकृति से सघर्ष करते हैं । उसमें ही उनकी बाहुति हुई ।

इसमें शिष्ट परिस्थिति के सद्भम में स्वार्थी, कुटिल, धर्म के नाम पर मन मानी करने वाले मुनियों के आपसी सघर्ष भी हैं । इसलिए मुनि अत्रि आत्रेय आश्रम की ओर श्रुताचार्य मनु आश्रम की स्थापना करते हैं । एक दूसरे से ईर्ष्या भी करते हैं । लेकिन पृथु को अपन नियन्त्रण में रखने के लिए फिर सघर्षित होत है ।

निष्कर्ष

प्रसादोत्तर पौराणिक नाटका का पयवक्षण करने से ज्ञात होता है कि यह मुख्य पौराणिक नाटका में सघर्ष को स्थान दिया गया है । पर कुछ ही नाटकों में सघर्ष का निर्वाह व्यवस्थित हुआ है । कुछ नाटकों में सघर्ष के निर्वाह पर ध्यान नहीं दिया गया है ।

१. डॉ० गामिन्नाम व 'कत्तव्य' (पूवाढ) म कवळ आन्तरिक सपथ का स्थान मिला है। जिनम कवळ आन्तरिक सपथ का स्थान मिला है एम नाटकों का निदान्त अभाव है। 'कत्तव्य' (पूवाढ) म ना कृष्ण हा दुःखा में आन्तरिक सपथ का स्थान मिला है। अय दस्यो में सपथगुय दुःखा का हा भरमार है। अत प्रभाव में व्यक्तिकम उत्तम हाता है।

२. मुमद्रा परिणय मयमूख, का 'और' पहला रात्रा इन नाटकों में आन्तरिक तथा बाह्य दाना सपथों का मद्दतवपुण स्थान मिल गया है। लेकिन मुमद्रा-परिणय में सपथ का स्वरूप साध है। अय छान नाटकों म दानों सपथ नाटक का प्राण बन गय है। अत इन नाटका का उत्कृष्टता का मरस बड़ा कारण सपथ है।

३. वेस्तुत बाह्य सपथ का अपना आन्तरिक सपथ अधिक ममम्यर्थों और प्रभावगाला हाता है। इसक अस्तित्व स नाटक मानवता का दष्टि स, मूल्यवान तथा हृदयप्राहा बन जाता है। लेकिन बहुसंख्य पौराणिक नाटकों म इसका उपलब्ध ही हुई है।

४. अनक नाटकों में कवल बाह्य सपथ का स्थान मिला है। 'रावण', 'वेता', 'कत्तव्य' मयनाद', 'मयनाद', 'कत्तव्य', 'अरराजिन', 'विद्याहिणी भम्बा', 'माधम प्रतिभा', 'नार' की बीणा' इन नाटकों म तीव्र बाह्य सपथ है। इन कारण म लग नाटक प्रभाव-पादक तथा मार्मिक बन गय है। 'शबरी अटूत', 'बालवीर कृष्ण' 'मात्रम-इन कस', 'कुरुभेज' ययाति, 'तान पग', 'शक्ति-पूजा' अस्तित्वान' इन नाटकों म सपथ का मध्यम स्थान मिला है। लेकिन शबरी, कत्तव्य (उत्तराढ) सागर विजय आनन्द, ललित विक्रम द्वार का राज्य क्रांति, स्वगमूमि का मात्री—इन नाटकों म अत्यधिक नाण सपथ है। इनमें सपथ गुय दुःखों का भरमार है।

५. जीवना सदुप नाटकों म, कहा कहा पर, सपथ दिखाई जाता है। इन नाटकों म कह सपथगुय दुःख है। इनम सपथ का निवाद तीव्र तरह स नहा हा पाया है।

६. कुछ नाटकों म सुष्ठु-मुष्ट का सपथ है, तो कुछ नाटकों म सुष्ठु-दृष्ट का।

७. पौराणिक पात्रों का मानव क रूप म अधिक चित्रण हान क कारण इस युग क पौराणिक नाटका में स कवल तान—शक्तिपूजा, अस्तित्वान, आनन्द-नाटका म मुर-अमुर का और नुर-सुर का सपथ व्यक्त हुआ है।

मुद्रात्मक सपथ कमा नपथ्य म हाता है ता कमा प्रत्यक्ष भा।

९. कहा पर व्यक्ति का व्यक्ति स सपथ है, तो नहीं व्यक्ति का समूह स और समूह का समूह स। लेकिन समूह म व्यक्ति का नियति स भा सपथ है। नियति

न जन्म ज मातर के पति पत्नी के सम्बन्ध को 'पुत्र माता' का विपरीत सम्बन्ध बनाया है। हाँ, इतना हुआ है कि पुत्र को सगा नहीं, अपितु सीत का पुत्र बनाया है। फिर भी समाज की दृष्टि से इन दोनों का प्रेम अपराध और दण्डनीय होगा। लेकिन प्रदुम्न और वेनुरती अपना प्रेम कितना विगूढ़ है, दण्डनीय नहीं है यह सिद्ध करने के लिए नियति से तथा समाज से सघर्ष करते हैं। इस सघर्ष में उनका अन्त हो जाता है। नाटक करण, गम्भीर दुःखान्त बन गया है।

इस प्रकार दस युग के पौराणिक नाटकों में 'सघर्ष' को अल्लेखनीय स्थान मिल गया है। लेकिन ऊपर उल्लिखित नाटकों के अतिरिक्त दोष पौराणिक नाटकों में सघर्ष का अभाव है।

चौथा अध्याय

प्रसादोत्तर ऐतिहासिक नाटक और सघर्ष तत्त्व

अध्याय प्रवेश

प्रसादोत्तर युग में ऐतिहासिक नाटक प्रचुर मात्रा में रचे गये हैं। इन नाटकों का निमाण भारतीय इतिहास में आवश्यक सामग्री लेकर किया गया है। इन नाटकों में विभिन्न अंगों (कथा, पात्र, कथावस्तु, भाषा और वातावरण) में ऐतिहासिकता के लक्षण होते हैं। इन नाटकों का पढ़ने पर दण्ड समय पाठक अथवा प्रशंसक का मन अतीत युग में मग्न हो जाता है। मन अतीत युग में सम्बद्ध व्यक्तियों के जीवन का अनुभव करने लगता है। इस विषय का ध्यान करतेकर प्रस्तुत अध्याय में विषय नाटकों के लिए ऐतिहासिक विवरण का प्रयोग किया गया है।

विषय ऐतिहासिक नाटकों के कथानक अति विस्तृत काल में सम्बन्धित विराट एव विविध इतिहास पर आधारित है। अतः जिस प्रकार इतिहास विराट विस्तृत और विविध होता है उसी प्रकार उस इतिहास पर आधारित नाटक भी विविध प्रकार के होते हैं।^१ इस वस्तु स्थिति के आधार पर ऐतिहासिक नाटक का वर्गीकरण कई प्रकार का हो जायगा।

परन्तु प्रस्तुत अध्याय में विवेचना का सुविधा की दृष्टि से विषय नाटकों में स्वीकृत इतिहासनाटक के आधार पर विविध वर्गीकरण का स्वीकार किया गया है। इतिहासकाल के विभाजन के आधार बनाकर ऐतिहासिक नाटकों का वर्गीकरण इस प्रकार किया जा सकता है।

- १ प्राचीन युग में सम्बद्ध ऐतिहासिक नाटक (ई० स० पूर्व से ३१० ई०)
- २ मध्ययुग में सम्बद्ध ऐतिहासिक नाटक (ई० स० ३११ से १५१३ ई०)
- ३ आधुनिक युग में सम्बद्ध ऐतिहासिक नाटक (ई० स० १७०४ से १८५८)

१ प्राचीन युग से सम्बद्ध ऐतिहासिक नाटक और सघर्ष तत्त्व

प्राचीन युग में सम्बद्ध ऐतिहासिक नाटकों में स्वीकृत इतिहासकाल का आरम्भ

१ डा० प्र०रा० भूपट्टक—हिन्दी और मराठा के ऐतिहासिक नाटक तत्त्वनामक विवरण—पृ० १३ (प्र० स० मन् १०३०)

बुद्ध-युग से हुआ है और अतः आद्य शकराचार्य के युग से । इस इतिहासकाल से सम्बन्धित विभिन्न व्यक्तियों, घटनाओं एवं सधर्पों को लेकर अनेक नाटकों का प्रणयन किया गया है ।

वस्तुतः ऐतिहासिक नाटक में उसी इतिहास युग को उठाया जाता है, जिसमें व्यक्ति का पौरुष घटनाओं को अभीष्ट मोड़ देने में समर्थ होता है । इस दृष्टि से हिन्दी नाटककार प्राचीन युग से सम्बद्ध प्रभावशाली व्यक्तियों के विविध व्यक्तित्वों की ओर आकृष्ट हुए हैं । इन नाटककारों का ध्यान विशेषकर सिद्धार्थ बुद्ध, नन्द सुन्दरी, आश्वपाली (आम्बपाली) अजानात्र, वत्सराज उदयन, पद्मनन्दनरेण पुरु, शिवदर, सम्राट चन्द्रगुप्त, आचार्य चाणक्य (विष्णु गुप्त), सम्राट अशोक सेनापति पुष्पमित्र सम्राट समुद्रगुप्त, गणधर्मेन (गदमिल्ल), कालकाचार्य, विक्रमादित्य, कालिदास, यशोधर्मन (विष्णुवर्धन), हय और आद्य शकराचार्य के जीवन से सम्बद्ध घटनाओं एवं विविध प्रकार के सधर्पों पर केंद्रित हुआ है ।

हिन्दी नाटककारों ने विविध प्रकार के उद्देश्यों को सम्मुख रखकर प्राचीन युग से सम्बद्ध विषयों, व्यक्तियों, घटनाओं तथा सधर्पों को आधारशिला बनाकर नाटकों का सज्जन किया है । इस सज्जन कार्य में नाटककारों की बहु दृष्टि कायम रही है, जो समसामयिक जीवन को हितकारी संदेश एवं प्रेरणा देना चाहती है ।

(अ) हिन्दी नाटककारों के विविध प्रकार के उद्देश्यों में यह एक महत्त्वपूर्ण उद्देश्य रहा है कि महापुरुषों के मानवतावादी एवं लोकमंगलकारी दृष्टिकोणों तथा कार्यों से परिचित कराना । इस दृष्टि से सिद्धार्थ बुद्ध और सम्राट अशोक से सम्बन्धित नाटक उल्लेखनीय हैं ।

(आ) अनेक नाटककारों ने स्वाधीनता तथा भारत की अखण्डता की रक्षा के उद्देश्य को सम्मुख रखकर ऐतिहासिक नाटक रचे हैं । इस सन्दर्भ में पुरु, आचार्य चाणक्य, सम्राट चन्द्रगुप्त और सम्राट समुद्रगुप्त से सम्बन्धित नाटक दलीय हैं ।

(इ) कुछ नाटक समाज-सुधार तथा धर्म-सुधार के उद्देश्य से लिखकर समाज सुधार तथा धर्म-सुधार की प्रेरणा दी गयी है । इस सन्दर्भ में 'सिंहलद्वीप', 'धर्म-विजय' और 'कलकी' नाटक विचारणीय हैं ।

निष्कर्ष रूप में कहा जा सकता है कि प्राचीन युग से सम्बद्ध ऐतिहासिक नाटकों का निर्माण विविध उद्देश्यों से किया गया है ।

(१) 'प्रसादोत्तर युग' में 'सिद्धार्थ बुद्ध' के जीवन पर आधारित जीवनी स्वरूप नाटकों का निर्माण हुआ है । उदाहरण के तौर पर 'मुक्तिदूत' स्वातन्त्र्यपूर्व काल में लिखा गया है । अन्य नाटक स्वातन्त्र्यप्राप्ति के अनन्तर लिखे गये हैं । 'सिद्धार्थ का भूतलयाग' नाटक छोड़कर अन्य सभी नाटक घटना प्रधान हैं । इन नाटकों में बुद्ध के लोकमंगल कार्य का सोद्देश्य प्रदर्शन हुआ है । इसमें भद्रा के स्तर

‘लगातार का राजम’ में नर नारी प्रतीकारमय पात्र है, माय ही माय मुन्नी भी प्रतीकारमय पात्र है। मान्य राजम नर और मुन्नी का प्रतीकारमयता प्रदान कर उनके द्वारा यह सूचित किया है कि किमा भी युग व किमा भी स्थान के स्त्री और पुण्य के पारस्परिक सम्बन्ध में भोग और त्याग आसक्ति और विरक्ति राग और विराग प्रवृत्ति और निवृत्ति का गात्रवत् समस्या का बना रहना और किसी एक के चुनाव के सम्बन्ध में आन्तरिक संघर्ष का छिड़ना जीवन का असन्तुलित एवं अनिश्चित बना रहना समाम्य तथा मनाव्याप्तिक मर्य है। इस समाम्य तथा मनाव्याप्तिक संघर्ष का उद्घाटन करने के हेतु ही प्रसन्न नाट्य में आति ॥ अतः तब नर और मुन्नी के पारस्परिक सम्बन्ध में उद्भूत आसक्ति और विरक्ति का समस्या और उनमें से किमा एक के चुनाव का निर्णय करने में छिड़ नुठ आ नरिक संघर्ष का प्रयास होता है।

नंद की पत्नी मुन्नी अप्रतिम मुन्नी और स्वभाव से विरक्त चतुर अद्वैतवादी महात्मा का माना कामा गात्र का और अधिकार ज्ञान वाली है। अपने अतृप्त सीन्ध पर गव करता हुए मुन्नी तथा यगाधरा का हान दुष्टि से दलती है। वह विश्वास करती है कि तथा यगाधरा का गाथाय सीन्ध राजकुमार मिथ्या के अपने माह-गात्र में नही बांध सका। परिणामस्वरूप राजकुमार मिथ्या बूढ़ बन गए। इस सम्बन्ध में मुन्नी का दुःख धारणा है— नारा का आकषण पुण्य का पुण्य बनाता है, तो उसका अकषण उस गीतम बूढ़ बना जाता है। इस धारणा का स्वर मुन्नी नर का अपने नर-गात्र में उत्पन्न का भ्रमक प्रयास करती है, माय-विश्राम में डूबाता रहती है। वह जीवन का अर्थार्थक माय करना चाहती है। वह जीवन ॥ कामनापूति का अतिगम मह-व देता है। अतः वह नंद की अपनी कामना-पूति का एक साधन मानता है। उसका दुःख विश्वास है कि अपने रूप-गात्र ॥ नर का मुक्त होना और बूढ़ का अनुचर बन जाना अवश्य है। इस विश्वास के साथ-साथ मुन्नी के मन के कान में यह मय मा छिटा हुआ है कि यदि कुछ ऐसा बात हो गई कि जिसके कारण नर परिवर्तमा ग्रहण कर बूढ़ का अनुचर बन गया तो ‘ता वह मुन्नी का धार पराजय हुआ। स्वर्गविता मुन्नी किमा भी अवस्था में ऐसा हार नहीं चाहता। अतः वह नर का भाव-भावनाओं का, आगा-आकाशा-का गन्धमर भा विचार न करने हुए उस अपने बग में प्रभुत्व में रखने का प्रयास करता है। इस क्रय में मुन्नी बड़ा चतुराई का प्रयोग करता है। वह यणिता के समान अपने (रूप के) जादू में नर को चलाता है। अतः नंद की दया बड़ा विविध है।

विषया नंद बड़ा माया-माया, भाग्य-भाग्य है। वह किमा से न दूष करता

है, न ईर्ष्या । वह देवी यशोधरा और गौतमबुद्ध का आदर करता है । उसे देवी यशोधरा और गौतमबुद्ध के प्रति सुन्दरी की ईर्ष्या अप्रिय लगती है । लेकिन सुन्दरी को सपसाने की क्षमता न द मे नहीं है । यह न द की बड़ी दुबलता है । यह दुबलता ही न द के आन्तरिक सधष का कारण बन जाती है । सुन्दरी की किसी बात का विरोध करने का साहस न द मे नहीं है । वह सुन्दरी के मन में छिपे हुए भय को जानता है । वह यह भी जानता है कि उसी भय के कारण सुन्दरी के जीवन में भोग विलास और कामना पूर्ति का अतिरेक है । इस अनिरेक से न द का मन उचटता है । इस उचटताहट के कारण न द का मन भीतर ही भीतर विद्रोह करता है । लेकिन न द के मन का विद्रोह अभी प्रकट नहीं हो पाता, भीतर ही भीतर दबा रहता है । इससे न द में आन्तरिक सधष छिड़ता है । उसका भोगप्रिय मन सुन्दरी के साथ भोग विलास में रमना चाहता है, तो त्यागप्रिय मन सुन्दरी के रूपाक्षयण से मुक्त होकर बुद्ध के विराग को ग्रहण करना चाहता है । इस दुविधा के कारण न द के सामने चुनाव की समस्या खड़ी रहती है । लेकिन वह किसी एक के चुनाव का नियम नहीं कर पाता । अतः नाटक में आरम्भ से लेकर अन्त तक न द का हृदयप्राही अतड्विष्ट है । अतड्विष्ट प्रस्त न द का मन स्थिति लहरा के राजहंस जसी है ।

सुन्दरी दख रही है कि कपिलवस्तु के निवामी बुद्ध के उपदेशों से प्रभावित हो रहे हैं । कल सवेर देवी यशोधरा भिक्षुणी बनने वाली है । यह स्थिति मानो सुन्दरी के लिये चुनौती है । इस चुनौती का सामना करने के निश्चय से सुन्दरी कामोत्सव का आयोजन करती है । कामोत्सव के निमित्त सुन्दरी कपिलवस्तु निवासियों का भोग विलास में निमग्नित कर देना चाहती है । वह सोचती है यदि इसमें उस सफलता मिल गयी तो कोई (विशेषकर न द) भी बुद्ध के विराग की ओर आकर्षित नहीं होगा ।

लेकिन न द को कामोत्सव का आयोजन असंभव रहा है । उसके मन में अनेक प्रश्न उठ रहे हैं । क्यों न बाद आज ही कामोत्सव का आयोजन क्यों किया गया है ? क्या कल सवेरे भिक्षुणी बनने वाली देवी यशोधरा को विद्वान के लिए ? क्या बुद्ध के उपदेश का उपहास करने के लिए ? लेकिन इन प्रश्नों के उठने पर भी न द सुन्दरी को परावृत्त नहीं कर सकता, क्योंकि उतना साहस उसमें नहीं है । लेकिन उसका सामने यह कठिनाई है कि मन में इन प्रश्नों का लेकर वह कामोत्सव के प्रबंध में सुन्दरी की सहायता भी नहीं कर सकता । अतः न द कामोत्सव के प्रबंध में सहायता करने के बदले आघात के लिए बन का ओर चला जाता है । इस पलायन से न द और उद्विग्न हो जाता है । वह अनिर्णयात्मक स्थिति में अपने ही स जूझता रहता है । इस सधष के कारण अस्थिर न द मृग का गिकार भी नहीं कर पाता ।

कामोत्सव में किसी न भी सम्मिलित न होने से सुन्दरी अत्यन्त उद्विग्न में

उसके अन्तर की व्याकुलता शांति नहीं हो सकती । न ^२ को तभी शांति मिल सकती है जब वह आसक्ति पर विजय पा सकता है । इस बात को सुनकर न ^२ द नृप हो जाता है और भिक्षु आनन्द से कहता है—'मैं तथागत के सामने कह चुका हूँ और अब फिर से कह देता हूँ कि वह दिशा भेरी नहीं है कदापि नहीं है ।'^१

सचमुच, अब भी न ^२ द में भोगासक्ति प्रबल है । यह सोयी हुई सुदरी की सुदरता को निहारते हुए कहता है— मेरे हृदय में तुम्हारे लिये अब भी वही अनुराग है आशा में तुम्हारे रूप की ओर भी वही छाया है ।'^२ लेकिन न ^२ द के इस आनन्द को जवदस्त घबका रग जाता है जब सुदरी न ^२ द की मुण्डित आदृति को देखती है और हताश हो जाती है । सुदरी अपनी पराजय को देखकर अत्यन्त व्याकुल हो जाती है । वह अलका से कहती है— 'वे नहीं जाये अलका ! जो लौटकर आया है, वह यत्कि फाई दूसरा ही है ।'^३

सुदरी के इस वाक्य में न ^२ द का विश्वास चरचूर हो जाता है । वह अपने से पूछता है— तो क्या सचमुच मैं कोई दूसरा ही हूँ ? भिक्षु ने यही कहा था तुम भी अन्त यही कह रही हो । परन्तु मैं जानना चाहता हूँ कि मैं कोई दूसरा कसे ?^४ मात्र इसलिए कि किसी ने हठ से मेरे केश काट दिए हैं ?^५ यहाँ न ^२ द की समझ में नहीं आ रहा है कि उसकी परिग्रज्या ग्रहण करने से सुदरी के सिद्धांत पर, सुदरी की कामनाओं पर कितना आघात हुआ है । न ^२ द यही समझता है कि सुदरी मेरे केश को चाहती है जो मेरे सौन्दर्य का एक अंग है । अब केश के न होने से सुदरी मुझे 'काई दूसरा यत्कि' समझ रही है । अतः न ^२ द केश काटने वाली पर क्षुब्ध होता है । वह अनुभव करता है— तब नहीं लगा था पर अब लगता है कि केश काटकर उहोने मुझे बहुत अवलम कर लिया है । घर से और अपने आपसे भी अकेला । जिस सामर्थ्य और विश्वास के बल पर जी रहा था उसी के सामने मुझ असमर्थ और असहाय बनाकर फेंक दिया गया है ।— परन्तु मैं इस असहायता की स्थिति में नहीं रह सकता । तब प्रश्न उहाने पड़ता है अन्त मुझ जाकर उनमें कोई कोई प्रश्न पूछने होंगे । जीवन की इच्छा को कितने कितने प्रश्नों ने एक साथ घर लिया है । पाप से लड़कर भी मन को शांति नहीं मिली लगता है अभी और लड़ना है बहुत लड़ना है । ऐसे किसी से जिसके पास लड़ने के लिए भुजाए नहीं हैं ।^६ इस प्रकार न ^२ द का आन्तरिक सघप चरम सीमा पर पहुँच जाता है । वह मानता है

१ मोहन राकेश—लूहरा के राजहंस—पृ० १३५ (सन १९६८ का संस्करण)

२ वही, पृ० १४० ।

३ वही, पृ० १४८ ।

४ वही, पृ० १४८ ।

५ वही, पृ० १४९ ।

दयामाग कभी विरक्ति की ओर आवृष्ट होता है, तो कभी आसक्ति की ओर । निणय न कर पाने के कारण दयामाग का आंतरिक सघप तीव्र बन जाता है । फलतः दयामाग अधविक्षिप्त बन जाता है । वास्तव में दयामाग का आंतरिक सघप न द के आंतरिक सघप का ही प्रतीक है ।

(३) वैशाली की विख्यात नतकी अम्बपाली (आम्बपाली) के जीवन की अनेक घटनाओं को लेकर जो नाटक लिखे गए हैं उनमें बाह्य सघप का स्थान मिला है ।

रामकृष्ण वनोपुरी कृत 'अम्बपाली' (१९४७) नाटक में अनेक घटनाओं को स्थान दिया गया है । इस घटनाप्रधान नाटक के अकेले तीन में बाह्य सघप विद्यमान है । अज्ञातशत्रु की महत्वाकांक्षा के कारण मगध और वैशाली के बीच सघप छिड़ता है ।

अकेले तीन का आरम्भ मगध सम्राट अज्ञातशत्रु और उसके प्रधान मंत्री वत्सकार के पट्टयत्र में होता है । अज्ञातशत्रु वैशाली को जीतने तथा अम्बपाली को पाने की कांक्षा से वैशाली पर आक्रमण करने का पट्टयत्र रचता है । लेकिन वैशाली पर विजय तब तक नहीं मिल सकती जब तक वैशाली के समर्थित नागरिकों में फूट का बीज नहीं पड़ता है । अतः वत्सकार वैशाली का मित्र बनकर वैशाली में आश्रय पाता है और ऐसा पट्टयत्र रचता है जिससे वैशाली के नागरिक आपस में लड़ना आरम्भ कर देते हैं । इस अवसर पर लाभ उठाने के लिए अज्ञातशत्रु वैशाली पर आक्रमण करता है । दोनों राज्यों के सैनिकों में युद्ध होता है । पर अज्ञातशत्रु की ही विजय होती है । वह अम्बपाली को मगध ले जाने की चेष्टा करता है । अम्बपाली उस सम्राट विम्बसार का धिक्कर दिखाती है । अज्ञातशत्रु वैशाली छोड़कर लौट जाता है ।

प्रस्तुत नाटक का बाह्य सघप अत्यंत स्थूल सघप है । अज्ञातशत्रु की राज्य विस्तार विषयक दुष्ट आकांक्षा वैशाली पर सघप लादती है । वैशाली के नागरिक रक्षणशील पक्ष के रूप में स्वाधीनता रक्षा के लिए आक्रमणशील पक्ष का प्रतिहार करते हैं । प्रस्तुत सघप दो पक्षों के सघप के रूप में समुदाय समुदाय के सघप का रूप धारण करता है । इस सघप में आक्रमणशील पक्ष की जीत हो जाती है । प्रस्तुत सघप साधारण कोटिका सघप है । ठीक इसी प्रकार का सघप कृष्णचन्द्र नामा भिक्षु लिखित रूपलक्ष्मी अम्बपाली (१९५८) नाटक में है । इस नाटक में भी अज्ञातशत्रु की ही जीत होती है । प्रस्तुत सघप अति साधारण कोटिका सघप है ।

जगन्नाथप्रसाद मिश्र के अथ जननय (१९६७) में आम्बपाली और सम्राट विम्बसार अपने प्रेम सम्बन्ध के बल पर सम्भाव्य सघप को टालकर वैशाली और मगध में चिरस्थायी मित्रता की स्थापना का प्रयास करते हैं । अतः इस नाटक

में गूढ वधारिक सघन की महत्त्व का स्थान मिला है ।

प्रस्तुत नाटक में जातत्र की महत्ता का प्रमाण हुआ है । इस उद्देश्य से ही इस नाटक का विमाण हुआ है । ननकी आग्रपाली की श्यामी व जनताधिक गण राज्य व प्रति अट्ट थड़ा है । वह मयी वाकिंग म कहती है— मैं अपने गाना और नृत्यो से प्रतिनिधि अपने सम्भावना का मध्या की सावजनिक सम्भाषा में जो गत गत लिच्छति यारा का प्रमुक्ति और प्रोत्साहित करता हूँ वह बसल मन्त्रिण कि मैं अपने प्रिय वैंगाली गणनत्र की अपा मूयराज जननत्र की श्यामी और उत्पत्ति व निष्ठ अपना सघन बलिदान करे का उम्माह आरहाद और उ मां अपने अन्तर अक्षय, अजय और अमर बनाए रहें । ' इस मूचित जाना है कि आग्रपाली ने अपने जन तत्र की रक्षा व निष्ठ अपने वयक्ति जीवन की प्रति बढ़ायी है ।

परन्तु कदा न क्षणा में आग्रपाली अपा का वस्त और अभिमान अनुभव करती है । उस लगता है जिम जनतत्र ने मुझ महम्म जीरा व तादिक मुग से वचित कर दिया है उस जननत्र का रक्षा में क्या करे । इस प्रश्न का उत्तर पर आग्रपाली में आंतरिक सघन चरता है । वह वाकिंग म कहती है— यह अभिमान नहीं तो क्या है कि मर बसल म मन्त्रिण मुग म मयी ज्ञाती व कारण मर गण राज्य ने अपनी परपरा व अनुसार, मुग व्यक्तिगत विराहित मन्त्रिण-ज्ञान व तादिक स्वाभाविक मुक्त म मया व निष्ठ वचित करके बसल सावजनिक सगात कला प्रमाण के वक्तव्यपात्र में आवद्ध कर दिया । तथा अस्थिर मन स्थिति में प्रत्याग्रह ग्रहण करने की उस इच्छा होती है । मय आग्रपाली का आंतरिक सघन तत्र रूप ग्रहण करता है । एक बार प्रव्रज्या ग्रहण करने की इच्छा है तो दूसरा बार जननत्र की रक्षा और उत्पत्ति व निष्ठ वक्तव्य पालन की इच्छा । क्षणभर विषय नहीं कर पाती कि किस इच्छा को कार्यावत किया जाय ? किन जग ही यह अनुभव करती है कि वैंगाली गणनत्र साग्रज्यवासी मय व कारण अमूर्तगिन है वह प्रव्रज्या ग्रहण करने की इच्छा को त्याग देती है— और निषय करती है— जब तब मय व मछाट विम्बसार के द्वारा वैंगाली गणराज्य पर आक्रमण का सम्भावना है तब तक मैं प्रव्रज्या ग्रहण नहीं कर सकता । अपने गणनत्र व बार तथर्था का तीरस निराग निरमाह, निबल और निगन से नहीं बना सकता । तू मछाट विम्बमार व आत्र मण की आगवा से मुक्ति पान हा मैं अपने जनगण का अनुमति लकर, अवश्य ही बोद्धिमगुणी बन जाऊंगी । यह मय म्द निश्चय है । मैं सबबधनमुक्त हान का यत्न तभी कर सकती हूँ जब किसी प्रकार सग्रज विम्बसार की साग्रज्य लिप्ता गात

१ जगन्नाथ प्रसाद मिश्र—जय जननत्र—पृ० ६ (प्र म गन् १९६० ई०)

२ वहा, पृ० ५-६

हो ।^१ अपने इस दृढ़ विश्वास के अनुसार आम्नपाली उस समय बिम्बसार से प्रेम सम्बन्ध जोड़ती है जब वे गुप्त मार्ग से आम्नपाली के भवन में आते हैं और प्रेम की याचना करते हैं ।

आम्नपाली अपने प्रेम के बल पर बिम्बसार को आक्रमण की भावना से विरत करने में सफलता पाती है । सम्राट बिम्बसार आम्नपाली को आश्वासन देते हैं कि वे कभी बैंगाली पर आक्रमण नहीं करेंगे बैंगाली और मगध में मित्रता का सम्बन्ध स्थापित करेंगे । बचनबद्ध बिम्बसार घूत वपनार और उहण्ड अज्ञातशत्रु को बैंगाली पर आक्रमण करने से राक्षत हैं ।

प्रस्तुत नाटक की विषयता यह है कि इसमें स्थूल सघप के बदले सूक्ष्म वैचारिक सघप की महत्त्व का स्थान दिया गया है । आम्नपाली प्रेम तथा सदविचारों के बल पर सम्राट बिम्बसार को आक्रमण की भावना से विरत करने में सफलता पाती है ।

आम्नपाली का आंतरिक सघप भी सदविचारों का सूक्ष्म सघप है । एक और व्यक्तिगत सुख का आकषण है तो दूसरा और जनतन्त्र की रक्षा की तीव्र इच्छा है । परिस्थिति विशेष में दोनों विचार योग्य हैं । लेकिन जनतन्त्र रक्षा को प्राधान्य देना अधिक उचित है । इस दृष्टि से आम्नपाली का आंतरिक सघप उच्च श्रेणी का है । क्योंकि वह व्यक्तिगत सुख की अपेक्षा जनतन्त्र के हित का प्राधान्य देने का निर्णय करती है और आंतरिक सघप से मुक्त हो जाती है ।

(४) उमाशंकर बहादुर के 'वपनार' (१९५०) नाटक में युवराज अज्ञातशत्रु स्वयं साधन की महत्वाकांक्षा के अनुसार लिच्छवियों पर किसी भी तरह विजय पाने के लिए प्रयत्नशील हो जाता है । नगरवधु आम्नपाली का आकषण अज्ञातशत्रु को वज्रिसूत्र के सहार और बैंगाली विजय के लिए और उत्तेजित करता है । अज्ञातशत्रु मानता है— सघप ही पुरुष जीवन का उद्देश्य है ।^२ इस मान्यता को लेकर अज्ञातशत्रु महामंत्री वपनार की सहायता में ऐसा षडयन्त्र रचता है जिससे बैंगाली पर विजय पाने में उस सफलता मिल ही जाती है ।

रत्नशंकर प्रसाद के 'कृष्णक' (१९५१) नाटक में भी उक्त सघप का ही प्रदर्शन हुआ है । इसमें साथ साथ कोसल नरेश प्रसन्नजित और विरुद्धक में विरुद्धक और कपिलवस्तु के शाक्य में भी सघप दिखाया गया है । स्वयं अज्ञातशत्रु बैंगाली पर आक्रमण करता है और विरुद्धक को भी कपिलवस्तु पर आक्रमण करने को उकसाता है ।

राजेश राय के 'विरुद्धक' (१९६६) नाटक में भी आदि से अन्त तक बाह्य

१ जगन्नाथप्रसाद मल्लि दन्त्य जनतन्त्र-पृ० ८ (प्र० सं० सन् १९६७)

२ उमाशंकर बहादुर-वपनार-पृ० ३५ (सन् १९५० का संस्करण)

मध्यम है। इसमें घटनाओं तथा पात्रों की भरमार व माथ माथ बाह्य मध्यम भा है।

वासुदेव प्रसन्नजित का धोखा व अनुसार विष्णु वित्तोद्दी अत्रातगुरु का हराता है और उस पकटकर लाता है। यहाँ अत्रातगुरु का मोनरी भी कामलदा और कामलदेवी व भाइ प्रसन्नजित अत्रातगुरु का समा कर दत्त है। विष्णु का यह अच्छा नहा लगता। फिर भा बट्ट इस बात का स्वाकार करना है और अत्रातगुरु से स्नेह सम्बन्ध जाहना है। दोनों मित्रक स्वाधुनि व अनु गाववा व गणतंत्रों का नष्ट करना चाहते हैं। जोमल का मनोरति दापकाराधम भा गाववों व गणतंत्रों का नष्ट कर बाह्य धम की स्थापना करना चाहता है। मन बट्ट विष्णु का गाववों से लड़ने के लिए उत्सजित करना है। प्रसन्नजित गाववा में मध्यम नहा चाहता है। अतः दापकाराधम वही चाहती है गजा प्रसन्नजित का हत्या करना है और विष्णु व माथ गाववों व गणतंत्र पर भाषण भाषमण करता है।

उपयुक्त तीन नाटकों में अलग-अलग नया अर्थन माध्याम्य श्रम का बाह्य मध्यम है। इन नाटकों में अत्रातगुरु वषकार और विष्णु का गाव विष्णु नमस्की भवक आवागता न मध्यम छता है। इस मध्यम में वागता तथा लिच्छवा व मुष्ट एव रणागाल धम का पगानून जाना पड़ता है।

(५) लक्ष्मीनारायण मिथ व वागाली में वसन्त (१०-५) में अम्बराली का अर्थन वागाली के नूनतूर धम या लनायति वीरभद्र व पुत्र राहित और उसकी पत्नी रम्भा में मध्याधन घटनाओं का नमन्त का स्थान लिया गया है और लिखाया गया है कि जनतंत्र में व्यक्ति व व्यक्तिगत जीवन का उठा नगी हाना चाहिए। प्रसन्न नाटक में वागाली विष्णु धागाली व वागाली वचारिक मध्यम का महत्त्व का स्थान मिला है।

राहित का पत्नी रम्भा बाह्य वचा है। इस बात में राहित और वागाली व वज्रिमधम में मध्यम छिन्न का सम्भावना लिखा है। इस पर प्रकाश डालते हुए गांधार-मुन्ना कहता है— गति बाह्यवाग का पत्नी बना लाया है यह बात मध के मध्यों में आठ कुल के जन जन में विर मा व्याप्त हो रहा है। 'वज्रिमधम व मध्यम माथ यह है कि यहाँ व विधान के अनुसार राहित का वज्रिमधम की किमा लत्रिय वचा में विवाह करना हो हागा नहा तो बट्ट अविवाहित हो माना जायगा। इसमें मध्यम न छिन्न जाय इसलिए वागाली का मनोरति जोम अत्रा पुत्रा अर्थनो का राहित में विवाह करना चाहता है। पर राहित अम्बराली कर दता है। तब मध्यम छिन्न व लिए और अर्थन अनुकूल वातावरण बन जाता है।

एक दिन ममाचार मिलता है कि राहित और रम्भा न बटा चतुराई से आक्रमण अत्रातगुरु को पराजित किया है। इस घटना में भी मध्यम छिन्न का सम्भावना दिना है। क्योंकि उन दोनों न इस काय के लिए मध का अनुमति

नहीं ली थी। अतः उनके कृत्य से सघ के विधान का भंग हुआ। जो सघ के विधान का भंग करता है वह अपराधी होता है। अपराधी का दण्ड मिलना स्वामाधिक है। इस बात पर विचार विमर्श करने के लिए बुलायी गयी वठक में वाद विवाद आरम्भ होना है और दो दलों में वचारिक सघर्ष छिड़ जाता है। कुछ सदस्य रोहित के कृत्य का समर्थन करते हैं, क्योंकि उससे देश की रक्षा हुई है। लेकिन कुछ सदस्य यक्ति के अधिकार की अपेक्षा सघ के अधिकार को अधिक महत्त्व देते हैं और कहते हैं कि रोहित को सजा मिलनी ही चाहिए। अतः में सभी सदस्य इस निणय पर पहुँच जाते हैं कि रोहित को दण्ड देने के बदले उसका अभिन दन किया जाय, क्योंकि उसने और उसकी पत्नी ने प्राणों पर खेलकर देश की रक्षा की है। प्रस्तुत निणय तक व्यक्ति के अधिकार और सघ के अधिकार को लेकर वचारिक सघर्ष चलता है। इस सघर्ष को टालने के लिए रोहित के अभिन दन का निणय किया जाता है।

(६) कौशाम्बी नरेश, बत्सराज उदयन के जीवन की घटनाओं को लेकर लिखे गये नाटका में से लक्ष्मीनारायण मिश्र के 'बत्सराज' (१९५४) में राजा उदयन का आन्तरिक सघर्ष है। राजा उदयन बुद्ध के तत्त्वज्ञान का विरोधी है। ऐसी स्थिति में राजा उदयन को मालूम होता है कि उसका इकलौता पुत्र बौद्ध धर्म में दीक्षित हुआ है। इससे राजा उदयन में आन्तरिक सघर्ष छिड़ता है। उसे निणय करना है कि क्या कुमार को त्याग दिया जाय या उस बौद्ध धर्म की दीक्षा से मुक्त किया जाय? राजा उदयन 'कर्मयोग' के सिद्धांतानुसार मानता है कि गृहस्थाश्रम के पदचात् स यास ग्रहण किया जाना उचित है न कि वीमारावस्था में। अतः वह पुत्र को स यास से मुक्त कर स्वयं स यास ग्रहण करने का निणय करता है। राजा उदयन का आन्तरिक सघर्ष दो विचारों का सघर्ष है। एक विचार पुत्र के हित से सम्बन्धित है तो दूसरा विचार बुद्ध का आदर करने से सम्बन्धित है। राजा उदयन अर्थात् समझदारी से पुत्र को स यास से मुक्त करने का निणय करता है। प्रस्तुत सघर्ष श्रेष्ठ धर्मी का सघर्ष है।

गोविंद वल्लभ पंत के 'अंतपुर का छिद्र' (१९५४) नाटक में बत्सराज उदयन की दो पत्नियों में सघर्ष दिखाया गया है। मागधिनी पद्मावती के प्रति ईर्ष्या, द्वेष रखती है। इसके दो कारण हैं—(१) राजा उदयन पद्मावती से अधिक प्रेम करता है। (२) पद्मावती उस बुद्ध में श्रद्धा रखती है जिससे एक बार मागधिनी से विवाह करने को अस्वीकार किया था। अतः मागधिनी के मन में बुद्ध के प्रति प्रति शोध का भाव है। इन दो कारणों से मागधिनी पद्मावती को कष्ट देती है। वह राजा उदयन का पद्मावती तथा तथामत के विरुद्ध भड़काने का प्रयास करती है। जिस समय राजा उदयन उसकी बातों में आ जाता है उस समय मागधिनी की अपने ही पक्ष में से मूर्ख हो जाती है। राजा उदयन बुद्ध की शरण लता है। इस नाटक

में सवर्ण न प्रत्यक्ष रूप धारण नहीं किया है।

रामकृष्ण बसू की कथा और कृपाण (१९५८) नाटक में बलराम उद्यम का बुद्ध से विरोध दिखाया गया है। यह विरोध धीरे धीरे सवर्ण का रूप धारण करता है। उद्यम और बुद्ध के मित्रांतों में महत्तर है।

इस अंतर के कारण उद्यम का तथागत का घम अच्छा नहीं लगता। इस कारण से ही उद्यम का अपना पना समावनी का बोद्ध उद्यम के प्रति श्रद्धा भी अच्छी नहीं लगती। ऐसा अवस्था में कीर्णाम्बा में भगवान् बुद्ध का आगमन हुआ है। इस आगमन से राजा उद्यम उद्विग्न होकर बैठता है— और इसी समय जब मैं बनकबता पर आक्रमण करने जा रहा हूँ। (मिर पच्छकर) जाहू तथागत! अहिंसा का उपदेश इसी समय करना था जब मैं नगर निवासियों के समक्ष अहिंसक का आदेश करने जा रहा हूँ।^१ अब उद्यम का तथागत से गवयाना में निवास अच्छा नहीं लगता। उसका मन में भय है कि बुद्ध बाग़ से निकलकर आएंगे। वह तथागत के ज्ञान करना भी अच्छा नहीं मानता। माना बुद्ध भिक्षुगण पत्नी का छोड़कर जा ब्रह्मचर्य में जायें, उ किम अहिंसा का उपदेश करेंगे। अपने अभाव में ही पर भी जिन्हें सेवा नहीं आया उ किम गान्धियों का उपदेश करेंगे। कायर पाक्य कुमार। तुम अहिंसक पाक्य बुद्ध में आत्मनः नहीं हो सक। वह उद्विग्नता में हो जाता है कि राजप्रमाद से पत्र में तथागत धर्मोपदेश कर रहे हैं।^२ जब प्रभावित हो रहे हैं। मैं नहीं रहा हूँ। तथागत ने मेरा आक्रमण के साथ में है।^३ 'जब हुआ है आज कीर्णाम्बा में समाप्त उद्यम का मना नहीं रहा यह। तथागत ने यही कहें सारा है। क्राय के आदेश में राजा उद्यम जनसंख्या शून्य में जाता है। वातायन से तथागत का अन्धकार मिटाना लगता है और कहता है— मेरा राज्य के लिए जा आन है उसका विनाश करना मेरा ज्ञान। जिस समावनी ने मैं प्राणा के प्रति प्रिय समझता हूँ वही समावनी तथागत का प्राणा से अधिक माननी है। उस तथागत का आज मैं बागों का लहस बनाऊंगा। बाग़ तो तथागत के हस्त में लगा, हिन्दू पीड़ा समावनी से होगा।^४ 'जब हा बाग़ धनुष से छूटना है मरणावा वायव्यता की प्रमुख महेश्वरी मन्त्रधारा के कठ में धूम जाता है और तथागत मुग्धगिन रहते हैं। इससे जागृत पक्ष प्रकट हो जाता है। सवर्ण चरम मामा पर पहुँच जाता है। उस समय तथागत प्रभु से जागा का गाँव कर उद्यम का रक्षा करने हैं। उद्यम बुद्ध की

१ रामकृष्ण बसू—कथा और कृपाण—पृष्ठ ५९ (तृतीय संस्करण सन् १९६०)

२ वहाँ पृ० ६१।

३ वहाँ पृ० ६२।

४ वहाँ पृ० ६६।

५ वहाँ, पृ० ६०।

धारण में जाता है। इस प्रकार इस नाटक में दो भिन्न सिद्धांतों का सघर्ष दिखाया गया है। यह सूत्रम तथा वचारिक सघर्ष है। इस सघर्ष में बुद्धि के सद्विचारों की जीत होती है। वह उच्च श्रेणी का सघर्ष है।

(७) डा० गोविंददास का भिक्षु से गृहस्थ और गृहस्थ से भिक्षु 'नाटक' बुद्ध कालीन व्यक्तियों को लेकर लिखा गया है। इसमें आरम्भ से अंत तक परस्पर विरुद्ध विचारों के सन्दर्भ में आंतरिक सघर्ष को महत्व का स्थान प्राप्त हुआ है। इस सघर्ष के कारण नाटक में मार्मिकता आ गयी है।

कुमारायन के माता पिता नहीं चाहते कि अपना इकलौता पुत्र बौद्ध धर्म में दीक्षित हो जाय। परन्तु कुमारायन की वांछा है कि बौद्धधर्म में दीक्षित होकर भिक्षु बन जाय। वह माता पिता के कहने पर ध्यान नहीं देता। वह अपने मन की करना चाहता है। लेकिन जन्म ही वह भिक्षु बनने का नयम उठाता है, उसमें सांसारिक सुखा ६ माह और कष्टप्रद भिक्षु जीवन से भय उत्पन्न होता है। ऐसी स्थिति में वह निश्चय नहीं कर पाता कि किस स्वीकार किया जाय? तब अतट द्वंद्व प्रश्न कुमारायन गौतमबुद्ध की विशाल मूर्ति के सम्मुख बैठकर मूर्ति से कहता है— यह मानसिक सघर्ष, त्याग, अब अब तो चरम सामाजी पराकाष्ठा का पहुँच गया है। आठों पहर बीमठा घड़ी चल रही, पलमात्र का भी तो चल नहीं। एक ओर देव, राज्य के मुद्रा वमचारी का पीढ़ी दर पीढ़ी से प्राप्त एक विशिष्ट परम्परा वाला वभ्रव शाला, महान् वभ्रव शाली, सुखमय परम सुखमय जीवन है और दूसरी ओर अकिंचित् दर दर भटकाने वाला क्षीत ऋतु में कोंफेंपात वाली क्षीत प्रीष्म में झुलसा। बाली ताप और वर्षा में सिर पर मूसलाघार वर्षा की सहन कराने वाला कष्टप्रद महान् कष्टप्रद भिक्षु का जीवन।" इतना कहने पर वह विलासी जीवन के मोह को त्यागने और बुद्ध के मार्ग का अनुसरण करने का निश्चय करता है। और बौद्ध भिक्षु बन जाता है। वह कूची के राजगुरुपद का भी स्वीकार करता है।

एक दिन उस समय उसने सामने फिर ऐसी स्थिति आती है जिससे उसमें आंतरिक सघर्ष का आरम्भ होता है। वहाँ युवती जीवा और भिक्षु कुमारायन परस्पर अनुरक्त हो जाते हैं। जीवा कुमारायन का अपना सबस्व समर्पित करती है। वह औद्योगिक सुंदर भी है और बुद्धिमान भी। एक बार सुन्दरा का आकर्षण तो दूसरी ओर विरक्त भिक्षु जीवन। किस स्वीकार करे? इस प्रश्न को लेकर कुमारायन में अतट द्वंद्व चलता है। वह जीवा के प्रेम का अस्वीकार नहीं कर सकता। अतः वह भिक्षु जीवन को छोड़कर जीवा से विवाह करने का निश्चय करता है और विवाहोपरान्त एक पुत्र की प्राप्ति के बाद दोनों भी बौद्ध धर्म में दीक्षित होकर भिक्षु

एक और दो म दोनों ओर सघष की तयारियाँ चल रही हैं। अक तीन में पुरु और सिक्खर का वितस्ता ने तटपर सघष दिखाया गया है।

इस नाटक के कथा सकेत (प्रस्तावना) में मिश्र जी लिखते हैं— इस नाटक का आधार वितस्ता के तट पर यवन सेना का पहुँचना, चोरी से वितस्ता पार करना और वैद्य वीर पुरु के साथ उसका युद्ध है।^१ लेकिन यह युद्धात्मक सघष केवल राजकीय सघष नहीं है। यह और एक प्रकार का मध्य है। इसलिए ही 'कथासकेत' में मिश्र जी लिखते हैं— वितस्ता के तट पर दो विभिन्न जातियों और सभ्यताओं की टक्कर हुई थी जो अपने विधि विधान और जीवन दंगन में एक दूसरी के विपरीत थीं। यवन सैनिकों में विजय का उमाद था तो पुरु और वैद्य जनपद के नागरिकों में धर्म और पूजा के आचरण की रक्षा का भार।^२ इससे प्रतीत होता है कि प्रस्तुत नाटक में राजकीय सघष के साथ-साथ सांस्कृतिक सघष भी है जिसका आधार दो भिन्न जीवन दंगन हैं। भारतीय अपने धर्म के अनुसार स्त्री को आदर की नज़र से देखते हैं उस कम की प्रेरणा, पुरुष की शक्ति और धर्म का आधार मानते हैं। अतः भारतीय शत्रु की स्त्री के साथ भी आदर का व्यवहार करते हैं। शत्रु के साथ भी शांत और विनय का व्यवहार करते हैं। लेकिन यवनों के मस्कार एकदम भिन्न हैं। यवनों में शील और विनय का अभाव है। वे दिया हुआ वचन तोड़कर धोखे की नीति से अपनाते हैं। वे गुरा सुनारी के परम उपासक हैं। शरीर तपित भरवा आधार नारी को मानते हैं। अतः पराई स्त्री से निंद्य व्यवहार करते हैं। इस प्रकार वितस्ता के तटपर दो भिन्न सभ्यताओं का मध्य छिड़ता है। इस मध्य में वधर यवनों को उदात्त भारतीय सभ्यता के सामने झुकना पड़ता है।

प्रस्तुत नाटक में राजकीय वार्तिक तथा सांस्कृतिक सघष है। इस मध्य में भारतीय सभ्यता की विजय होती है। प्रस्तुत सघष क्रमशः प्रखर बनकर तीसरे अंक में चरम सीमा पर पहुँचता है और समाप्त होता है।

(९) आचार्य चाणक्य और सम्राट चंद्रगुप्त से संबंधित अनेक घटनाओं को लेकर अनेक नाटक लिखे गये हैं। इन नाटकों में अक्बिचन शर्मा कृत 'गुहदेव चाणक्य' भा० गांधी ददाश कृत 'शशिगुप्त' (१९४२), जनादनराय नागर कृत आचार्य चाणक्य (१९५३) रामबालक शास्त्री कृत 'चाणक्य' (१९५८) लक्ष्मीनारायण मिश्र कृत 'धरती का हृदय' (१९६१) श्याम सुंदर सुमन कृत 'चाणक्य महान' (१९६२) सीताराम चतुर्वेदी कृत आ० विष्णुगुप्त (१९६५) लक्ष्मणस्वरूप कृत चंद्रगुप्त मौर्य (१९४६) रामवक्त वेनीपुरी कृत विजेता (१९५६) हरिकृष्ण प्रेमी कृत

१ लक्ष्मीनारायण मिश्र-वितस्ता की लहरें-पृष्ठ ३ (चतुर्थ सं० सन १९६२)

२ वही पृष्ठ ५।

मे होती है। यह मित्रता आचार्य चाणक्य को बखरने लगती है। क्योंकि इसी मित्रता के बलपर अदूरदर्शी पुरू मगध सम्राट बनन का मपना देखता है। इससे आचार्य चाणक्य की योजना सफल होने में बाधा उत्पन्न होगी। अतः आ० चाणक्य चन्द्रगुप्त को मगध का सम्राट बनाने के काम में बड़ी शतता से पुरू का उपयोग कर लन की योजना बनाते हैं।

आचार्य चाणक्य की योजना के कारण सिङ्गदर पचनद से आग नहीं बढ़ सकता। वह विषस होकर घीस लौटता है। परन्तु फिलिप्स को क्षत्रप के रूप में यही छोड़ जाता है। तब आ० चाणक्य के निर्देशन में चन्द्रगुप्त इस अवसर से लाभ उठाता है और क्षत्रप फिलिप्स से युद्ध कर यूनानियों पर विजय पाता है।

इस विजय के उपरान्त चन्द्रगुप्त तथा पुरू आ० चाणक्य के भाग दशन में मगध पर आक्रमण करते हैं। नद की हत्या होनी है। उस समय आ० चाणक्य बड़ी धूर्तता से, चन्द्रगुप्त का चक्रवर्ती सम्राट बनाने के लिए योजना पूर्वक, पुरू की हत्या कराते हैं। चन्द्रगुप्त सम्राट बन जाता है। उसी समय उत्तरापथ पर यूनानी सेनापति सेल्यूकस का आक्रमण होता है। सम्राट चन्द्रगुप्त आक्रमक सेल्यूकस से युद्ध करता है। इसमें चन्द्रगुप्त का जीत होती है। इस युद्धात्मक सघष की परिणति सम्राट चन्द्रगुप्त और सेल्यूकस में मित्र सम्बन्ध की स्थापना में होती है। सम्राट चन्द्रगुप्त का विवाह सेल्यूकस की कन्या हलन से होता है।

हरिकृष्ण प्रेमी के अमूल पुत्री में कठ गणराज्य के प्रमुख की पुत्री कणिका को अधिक महत्त्व का स्थान दिया गया है। सिङ्गदर न कठ गणराज्य पर आक्रमण किया था। इस आक्रमण का प्रतिकार कर रहा हुए कठ गण राज्य के प्रमुख का देहात हुआ है। अतः कणिका देश की स्वाधीनता तथा पिता के वध का प्रतिशोध लन के लिए यूनानियों का नाग चार्टी है। इसलिए वह विष क या का रूप धारण करती है। आचार्य चाणक्य के भाग दशन में और चन्द्रगुप्त के संरक्षण में कणिका पुरू के प्रासाद में फिलिप्स के सामने नृत्य करते समय कबूकी में सँकटार निकाल कर फिलिप्स के कलेज में भोक् दती है। इस प्रकार कणिका यूनानियों से प्रतिशोध लेती है और अपने गण राज्य की स्वाधीन करने की इच्छापूर्ति में सफलता पाती है। यही पर बाह्य सघष समाप्त होता है।

जनादनगर्य नागर के आचार्य चाणक्य ॥ कौमुदी महात्सव के सद्भ में सम्राट चन्द्रगुप्त और आ० चाणक्य के मध्य सघष होना है। सम्राट चन्द्रगुप्त मगध पर पायी गई विजय के उपलक्ष्य में कौमुदी महात्सव मनाना चाहता है, पर आ० चाणक्य विरोध करते हैं। सम्राट चन्द्रगुप्त को आ० चाणक्य का विरोध असह्य होता है। वह अपने ॥ कहता है— मैं सब कुछ सह सकता हूँ परन्तु उपा लम्ब में सह नहीं सकता। आचार्य मुझे कठपुतली समझते हैं। मुझे कठपुतली कर

रगा है। (तहा हाकर) हम विजय हाकर राजधानी में आय है और आपाय हमारा की गो घाति बाह्य है। बीमुनी उमरव गहा मनाया जायगा क्या ? मैं पूछता हूँ क्या गहा ?" चन्द्रगुप्त अतन्द्रित में उत्तरना है। साधन पर बीमुनी उमरव मनान का निश्चय करता है और राजग का आशा रता है कि जो भी विरोध करेगा उस पर दण्ड दिया जाय। चन्द्रगुप्त का निश्चय जान होत हा आ० पाणवय चन्द्रगुप्त का पास मान है और उस कहत है—

पाणवय—पाटलिपुत्र का अभी किसी भी उमरव की आव पकता नहीं। चन्द्रगुप्त आपाय प्रत्यक्ष स्थिति का नीमा और प्रत्यक्ष बात की हूँ होना है। परम नीमा किसी की अच्छा नहीं। बीमुनी महामगव हावा।

पाणवय—(हमकर) नहीं चन्द्रगुप्त नहीं। तुम नहा जानत तुम नहीं समझत।

आ० पाणवय वही म बात जान है। मग्रात चन्द्रगुप्त बीमुनी महामगव मनाता है। उस समय मग्रात चन्द्रगुप्त की हथवा का प्रयत्न हाता है जो सफल गहा होना। तब चन्द्रगुप्त का जान हाता है कि आ० पाणवय का विरोध माय्य था। वह पराजिता गहा है।

उपयुक्त गभा नाटकों में बाह्य गणप का स्पष्ट रूप में प्रस्तुत हुआ है। इस गणप में बीर तथा दूरदर्शी भारतीय भारत का स्वाधीनता तथा अगच्छता की रक्षा के लिए गणप कर रह है। इस गणप में बाह्य भारतीयों की विजय हाती है।

(१०) गणप सम्राट अगाध का जीवन की अनक घटनाओं का आधार बना कर लिख गत नाटकों में बाह्य गणप का प्रत्यक्ष महत्व का स्थान मिला है। इसका प्रधान कारण यह है कि सम्राट अगाध का जीवन बहुत गणपमय रहा है। इस गणप का परिणति अगाध के हृदय-परिवर्तन में और अहिंसावादी मोक्ष पथ के स्वीकार में होती है।

सम्राट अगाध का प्रारम्भिक जीवन एक यादवा और विजय का जीवन है। उद्दण्ड गाहता महत्वाकांक्षी अगाध पिता के पाला में गणप का सम्राट बनना चाहता है। इस महत्वाकांक्षी की पूर्ति के लिए गाह माइया में तथा अन्य विरोधियों से दण्डन गणप करता है और यशस्वी भा होता है। तब गाह कलिंग का अग्रत मामत पुत्रान के लिए उद्दण्ड का गणप तत्पर है और अहिंसक विजय की पाना है। उस गणप की दण्डन अनक नाटक लिख गय है। कुछ नाटकों में बाह्य गणप का गणप या विरिध गणप का भी स्थान मिला है। कुछ नाटकों का स्वरूप जायना गता है। क्योंकि उनमें अगाध का जीवन की अनक घटनाओं का आधार बनाया गया है। अतिस कुछ नाटक कलिंग पर चढ़ाई में ही सम्पन्न है।

चन्द्रगुप्त विशालकार का 'अशोक' (१०३५) नाटक ऐतिहासिक जीवनी नाटक है। इसमें अशोक का (१) तक्षशिला के विद्रोहियों से सघप है (२) अपने भाइयों से सघप है। (३) तथा कलिग से सघप है।

अपनी स्वाधीनता के लिए मगध सम्राट बिन्दुसार के विरुद्ध विद्रोह कर उठी तक्षशिला की प्रजा से साहसपूर्वक सघप कर अशोक ने विजय पायी और वहाँ की प्रजा में विश्वास पैदा किया कि मगध साम्राज्य में रहकर ही उनकी स्वाधीनता सुरक्षित रह सकती है। इस प्रकार महत्वाकांक्षी अशोक तक्षशिला का शासक बन जाता है।

उपर बद्ध सम्राट बिन्दुसार राज्य कारोबार की भावी व्यवस्था की दृष्टि से युवराज सुमन को 'साम्राज्य का प्रधान सहकारी' के पद पर नियुक्त कर दते हैं। यह ज्ञात होत ही महत्वाकांक्षी अशोक सीमाप्राप्त की सेना सहित पाटलिपुत्र पर आक्रमण करता है। अशोक का सेनापति चण्डगिरी घोष से सुमन का वध करता है। तब अशोक की बहन चित्रा और सुमन की वागदत्ता बधू गीला क्रूर अगाक के विरुद्ध प्रजाजन को विद्रोह करने के लिए उत्तजित करती हैं। प्रजा अशोक से सघप करने को तयार होती है। सघप धरम भीमा पर पहुँच जाता है। इस गह कलह को शांत करने के लिए भिक्षु उपगुप्त गीला के हृदय में भड़क उठी प्रतिहिमा की ज्वाला को शांत कर दते हैं। परिणामस्वरूप प्रजा अगाक को सम्राट के रूप में स्वीकार करती है।

सम्राट अशोक कलिग पर चढ़ाई करता है। घोर रक्तपात के बाद अशोक की जीत होती है। उस भयंकर सघप से अशोक का हृदय परिवर्तन होता है। वह प्रणिता करता है— अब मैं निश्चित होकर अपना जीवन अपने महान गुरु महारामा बुद्ध के सन्देश का पूरा करने में व्यय कर सकूंगा। अब इस राज्य का उद्देश्य विश्व भर में धर्म, दया और मनुष्यत्व का प्रचार करना है। इस प्रकार इस नाटक में अशोक की महत्वाकांक्षा के कारण आदि से अंत तक सघप है। लेकिन इस नाटक में सघप का निर्वाह ठीक रीति में नहीं हो पाया है। प्रस्तुत सघप अंतरत स्थूल तथा साधारण स्त्री का है।

डॉ० गोविन्ददास के 'अशोक' नाटक में भी बाह्य सघप के साथ साथ सम्राट अगाक का आंतरिक सघप भी है। अशोक मानता है कि सुसीम के सप्रेम पुरस्चय हीन भाई के हाथ में मगध साम्राज्य की सत्ता जान से साम्राज्य नष्ट होगा। वह महत्वाकांक्षी अशोक साम्राज्य की रक्षा के लिए स्वयं सम्राट बनना चाहता है। वह सोचता है— यदि भारतीय साम्राज्य मेरे हाथ में आया तो भारत के एकीकरण में जो बरस पितृभ्य चन्द्रगुप्त के समय में भी रह गया है उसे मैं पूर्ण करूँगा। ऐसा

मात्रा-य हागा एसा उमका प्रबन्ध होगा, जसा इस में व इतिहास में वही पाया हुआ ।^१ भीषण मध्य व पश्चात् अर्थात् मध्य का साम्राज्य बन जाता है ।

अरिज त्रिम समय राज सत्ता पाने व त्रिम भीषण युद्ध बरह छिड़ा था । उस समय अंगोश के अंतिम में भी मध्य चल रहा था । इस अन्तरिम मध्य के बारे में अर्थात् पश्चात् का अंगोश बताता है—

‘मरे मन में आजकल एरा मध्य चल रहा है ।^२ त्रिम साम्र पर मैं चल रहा हूँ बहुत ठीक साम्र है या नहीं ? हिमा ने राज्य विस्तार आमात्र प्रमाण, बिहार यात्राएँ यं ठीक है या अर्थात् मध्य मध्यम ग्रहण करना ।^३ एमी दंगा में भी मध्य एरा धार राज्य व त्रिम रक्षायत होता है ना दूगरी आर बोद्ध धर्म का उपासक बन जाता है और पात्रात्पुत्र में अंगोशाराम बताता है । तब तो उमका मानसिक मध्य और बढ़ जाता है ।— अब तो मानसिक मध्य बल्लता ही जाता है । तुम लागी का जो मैं अनमोश जान पहना हूँ वह इसी मानसिक मध्य व कारण । मरे मन में अब बार बार एरा भाव जाती है ।^४ इस मध्य में मुक्त हान व त्रिम वृद्ध भिक्षु हाना पाहता है परन्तु यं भिक्षु नही हा पाता है । जब तक महेश और पुत्रा मध्यमित्रा त्रिभु भिक्षुणा वंता पाता है तब अंगोश अपनी अर्थात् त्रिम अवस्था का प्रकट करता है— मैं स्वयं किसी निमय मध्य पदुका में अममय हूँ और तुम दंगा भिक्षु भिक्षुणी हाकर जा मय ।^५ एमी दंगा में अंगोश अपने साम्राज्य विस्तार व त्रिम पश्चात् पर आक्रमण करने व बार ॥ निमय नही कर पाता है । राधापुत्र का उत्तमना में वह मल्लिम पर आक्रमण करता है पर न पार रक्षायत ना दमकर वह हिता की बातों का त्याग कर आ ना मर बोद्ध धर्म का स्वाकार करता है । तब उत्तरा मानसिक मध्य पा न हा जाता है ।

अंगोश का अन्तरिम मध्य परस्पर विरुद्ध विचारों का मध्य^६ । इस उपपद में अंगोश व सामान्य व्यक्तित्व का सम्पादन होता है । वं मध्यमित्रा का प्राधान्य दान का निमय करता है और मध्य में मुक्त हो जाता है । इस अन्तरिम मध्य में अंगोश व मायकावादी विचार ना पाता हुआ है । अब अंगोश का अन्तरिम मध्य मूलम तथा अर्थ अंगी का है । अंगोश का बाह्य मध्य मूल तथा सामारण अंगी का है । क्योंकि इस मध्य में अंगोश का स्वाय छिपा हुआ है ।

रामचन्द्रमार वसा व विजय पर्व नाटक का आरम्भ मार्ग भाद्व व सप्तम में

- १ डा० गाव दत्त—अंगोश-पृ० ७ (मन १०६१ का मस्करण)
- २ डा० गाव दत्त—अंगोश-पृष्ठ १० (मन १९६१ का मस्करण)
- ३ वं पृ० ३०
- ४ वही पृ० ३१
- ५ वही पृ० ४४

होता है। पाटलिपुत्र के अमात्य मण्डल ने, सम्राट बिदुसार की मृत्यु के पश्चात् वीर, साहसी, निभय अशोक को सम्राट पद प्रदान किया है। अत ईर्ष्या के कारण सुगम की प्रेरणा से सुसाम की अध्यक्षता में अय भाई अशोक की हत्या का षडयंत्र रचते हैं। परन्तु अशोक साहस तथा शीघ्र से उस षडयंत्र को विफल कर देता है। 'गह कलह' न बढ़ जाय इसलिए भाइयों को क्षमा कर देता है। सुगम को पश्चिम चक्र का शासक बनाता है। परन्तु अवसरवादी सुगम कलिंग नरेश से मित्रता जोड़कर पाटलिपुत्र पर आक्रमण करने का षडयंत्र रचता है। अशोक सुगम तथा कलिंग नरेश को मगध के शत्रु मानता है। कलिंग पर चढ़ाई करता है। घोर रक्तपात के बाद अशोक की विजय होती है।

इस विजय से पूर्व सम्राट अशोक का मन, दो घटनाओं से, बहुत विचलित हुआ था। एक स्त्री ने अशोक के पाप पर अविश्वास व्यक्त कर आत्मघात कर लिया। चाणक्य ने अपनी स्वामिमक्ति को सिद्ध करने की अपना बलिदान कर अशोक के प्राणी का रक्षा की। इन घटनाओं से अस्थिर हुआ अशोक इस विजय की विजय नहीं मानता। वह हिंसा के भाग को त्याग देता है और अहिंसावादी बौद्ध धर्म को स्वीकार करता है।

प्रस्तुत नाटक में भी अशोक का सघप स्थूल सघप है। प्रथम अंक में अशोक का अपन भाइयों से जो सघप है वह वैचारिक तथा उच्च श्रेणी का सघप है। उस सघप में अशोक सदविचारों के बल पर अपने भाइयों पर विजय पाता है। यह विजय अत्यन्त स्वाभाविक विजय है।

अनंत बहादुर सिंह का सम्राट अशोक' (१९६०) नाटक में भी अशोक का तपशिला में विद्रोहियों से पाटलिपुत्र में राजसत्ता पान के लिए सुधीम से और अपन अधिपत्य को प्रस्थापित करने के लिए कलिंग से सघप है।

जगन्नाथ प्रसाद मिलिन्द के प्रियदर्शी (१९६१) में भी अशोक का राज्य प्राप्ति के लिए भाइयों से और राज्य विस्तार के लिए कलिंग से सघप है। इस नाटक के आरम्भ में अशोक का आंतरिक सघप भी है। एक ओर सम्राट पद पान की महत्वाकांक्षा है तो दूसरी तरफ भाइयों से प्रेम है। अशोक निर्णय नहीं कर पाता कि किन स्वीकार करना चाहिए? उस समय अशोक के गुरु उपगुप्त उसे समझाते हैं कि लोक हित के लिए अशोक का सम्राट पद पाना आवश्यक है। अत इस कार्य लिए अशोक को भाइयों से सघप करना पड़ा तो भी अनुचित नहीं है। उपगुप्त की बातों का अशोक पर अनुकूल प्रभाव होता है। फलतः वह जन कल्याण के लिए सत्तारूपी साधन पाने का निर्णय करता है।

अशोक का आंतरिक सघप सूर्य तथा उच्च श्रेणी का सघप है। यह दो सदविचारों का सघप है। इस सघप में देव हित से सम्बन्धित विचारों की जीत होती है।

३ । यह ज्ञात अत्यन्त सम्भावित है ।

कुछ नाटक कलिंग पर चर्चाई का उद्देश्य सिद्ध हो चुका है । चतुर्थाश्वमेध नामक 'धर्मराज' (१९५६) कलिंग पर चर्चाई में सम्मिलित है । इसमें लिखा गया है कि साम्राज्य विस्तार की महत्वाकांक्षा में अगाध कलिंग में मध्य कर रहा है । यह म अगाध का हृदय-परिवर्तन लिखा गया है । चतुर्थ ज न भी अपने कलिंग विजय (१९५६) नाटक में लिखा है कि साम्राज्य अगाध अपनी साम्राज्य विस्तार के महत्वाकांक्षा में कलिंग में मध्य कर रहा है । अगाध यमा का अगाध का नाक (१९७३) नाटक नाट्य के विजय पर नाटक के तीसरे अंक का वर्णित है । यह भी अगाध और कलिंग में मध्य में सम्मिलित है । इसमें बड़ा चरित्रमयता में लिखा गया है कि अगाध का हृदय परिवर्तन किस प्रकार हुआ । राजा निष्पक्ष छिना का मन घट्ट का भावना में अस्विकृत हुआ है । वह चाहता है कि सब कुछ एक साथ । परन्तु अगाध में स्पष्ट रूप में उद्भूत का नया पानी । अब वह अपने मन का व्याकुलता और अस्थिरता का स्वरूप रखता है । राजा चारमित्रा कलिंग में की निवासिनी है । अब राजा और अगाध उम पर सन्देह उत्पन्न करते हैं । इस सन्देह में चारमित्रा का मन अस्थिर हो जाता है । एक और स्वामिभक्ति है तो दूसरा और देवमति । अदिन चारमित्रा अपना स्वामिभक्ति का चरित्र न होने से न का निषेध करती है । अगाध की स्था करन के निश्चय में अगाध के पिता में इस कलिंग मन्त्रियों पर चारमित्रा का बाधा था होता है उद्भूत वही से अगाध में मध्य होने है और चारमित्रा पानी है । चारमित्रा के प्रति इन में अगाध का हृदय परिवर्तन होता है । अदिन इस नाटक में अन्तर्द्व द्विजना उभयना चारमित्रा का उभयना नहीं उभय है ।

विष्णु प्रभाकर के नव प्रभात नाटक में अगाध के आन्तरिक मध्य का महत्त्व का स्थान मिला है । इस आन्तरिक मध्य के कारण ही नाक का हृदय परिवर्तन होता है । इस बात का निष्पक्ष करने के लिये मद्भागना सम्भावनी कर्तनी है— जब अपने अन्तर में मध्य मचना है तथा मनुष्य अपने का पदचानता है और अपने का पदचानन पर मानव और मानवना का पदचानना कल्पित नहीं रह जाता । ' साम्राट अगाध कलिंग मध्य में मध्यना पाना है परन्तु पगात्रिण कलिंग के राजा राज कुमार के मन्त्र के अपने मामने अज्ञान में मध्य नहीं जाता । चरित्र राजकुमार साम्राट अगाध का एक भाग का उत्तर निभयना में होता है । वह उत्तर पर विद्वान् अपने बाल साम्राट अगाध का अज्ञानता को अस्वीकार करता है । अज्ञान में अज्ञान साम्राट अगाध गद्यगुप्त की वजह से तब वही राजकुमार का मिर कल्प की आभा होता है । राजा राजकुमार उत्तर में कर्तनी है— वस ! यही है तुम्हारी

वीरता ? यही है तुम्हारा शीय ? इसी बल पर सम्राट बने हो । एक बंदी का सिर भी नहीं झुका सके । खोपड़ियाँ ठुकराने के लिए तो अनेक गीदड़ श्मशान में घूमा करते हैं, लेकिन वह वीर पुरुषों का माग नहीं है ।' इस वाक्य से अंगोव के मन में सधप की आँधी उठनी है । मैं एक बंदी का सिर नहीं झुका सका, एक बंदी का ।

क्या सचमुच मैं इतना निबल हूँ । जीते जी सिर नहीं झुका सका—फिर सिर काटने से क्या लाभ ?" बंदी की हत्या की जाय या न की जाय ? फिर जीते जी उसे नसे पराजित किया जाय ? क्या बिना नाग किये विरोधी को पराजित कर सके, ऐसी शक्ति मिल सकती है ? आदि प्रश्न उसके मन में उठते हैं और वह किसी एक नियम पर नहा पहुँच पाता । भिक्षु उपगुप्त के उपदेशों को सुनने पर भी वह नियम नहीं कर पाता । वह किसी भी स्थिति में बंदी कुमार को जीतना चाहता है । इस महत्त्वाकांक्षा की पूर्ति के लिए वह राजकुमार को समा से जीतना चाहता है । अतः वह उसे समा कर देता है । उसका राज्य उस लौटाता है और चाहता सधमिषा उसे अपना पति भी बना सकती है । परन्तु स्वाभिमानी राजकुमार अशोक की समा को भी अस्वीकार कर अपनी छाती में बटार मार देता है और अपने देग के लिए आरमाहुति कर देता है । इससे अंगोव के हृदय पर बड़ा आघात होता है । उसका बल असमर्थ सिद्ध होता है । वह अपनी विजय में पराजय का अनुभव करने लगता है—'कुमार ने मेरी दया स्वीकार नहीं की ? कुमार ! तुम जीत गये । मैं पराजित हो गया ।' इस समय अशोक अहिंसात्मक बौद्ध धर्म को स्वीकार करता है ।

प्रस्तुत नाटक में परस्पर विरुद्ध विचारों के आन्तरिक सधप से अशोक की मानवीयता का प्रकाशन हुआ है । इस आन्तरिक सधप के फलस्वरूप अंगोव का हृदय परिवर्तन स्वाभाविक बन पड़ा है । अंगोव का आन्तरिक सधप सूक्ष्म तथा उच्च श्रेणी का है । इस सधप में अशोक के मानवतावादी विचारों की विजय हुई है ।

प्रस्तुत नाटक में अंगोव जीर कलिंग के राजकुमार का जो सधप है वह परस्पर विरुद्ध विचारधाराओं का सधप है । यह सधप भी सूक्ष्म तथा श्रेष्ठ श्रेणी का है । इस सधप में मानवतावादी विचारों की जीत हुई है ।

(११) सेनापति पुष्यमित्र को लेकर लिखे गये नाटकों में बाह्य सधप को महत्त्व का स्थान मिला है । इन नाटकों में सेनापति पुष्यमित्र का देश रक्षा तथा प्रजा हिताय, अवमण्य मगध राज बहद्रथ से तथा आक्रामक यवनों से सधप है । सीताराम चतुर्वेदी के सेनापति पुष्यमित्र (१९५१) में कृतव्य विमुख बहद्रथ को

१ विष्णु प्रभाकर-नवप्रभात-पृ० ३६ (ग्यारहवाँ संस्करण सन् १९६४)

२ वही, पृ० ४४ ।

३ वही, पृ० १०० ।

सनापति पुष्पमित्र का प्रत्येक वाय अक्षरगता है । कत्तव्यप्रणयण पुष्पमित्र दण रसा के लिए अत्यन्त सतक है ।

यवन सम्राट् दमत्रिय माध्यमिका और मयूरा का जोत कर माकत की आर वर रहा है । माकत के राजा अतपाल की कन्या कन्यागी साकत की रक्षा करना चाहती है । वह इस काम में बहद्रय का सहायता पाने के लिये मगध आ जाती है । लेकिन बहद्रय कन्यागी का प्रायना पर ध्यान नहीं देता । वह कन्यागी का अपमान करता है । तब सनापति पुष्पमित्र माकत का रक्षा का भार अपने मिर पर लेता है । इससे क्रुद्ध होकर बहद्रय पुष्पमित्र का सनापति पर मुक्त कर देता है । वह उस बला बनाने का भा भाग लेता है । परन्तु राजमाता पुष्पमित्र से कहती है कि वह स्वतन्त्र है । इससे स्वामी और कत्तव्यविमुख बहद्रय और निम्बाय, कत्तव्यप्रण माता का सभ्य छिड़ता है ।

बहद्रय ने साकेत जान वाली सना का राजा और सनानायक धानुसन का सबके सामने अपमानित किया । धानुसन अपने मान का रक्षा के लिए सनानायक पद का त्याग देता है । इससे बहद्रय और धानुसन में सभ्य छिड़ता है ।

बहद्रय बौद्ध धर्मीय अमाय दवरात की बातों में आकर साकत तक का राज्य दकर आक्रमक यवनों में सपि करना चाहता है । साथ-साथ वह कन्यागी का भा बनी बनाना चाहता है । तब बहद्रय की बहन दवरात जवन पर में कन्यागी का आश्रय देती है । इससे बहन भाई में सभ्य छिड़ता है ।

ऐसी स्थिति में कत्तव्यप्रणयण सनापति पुष्पमित्र प्रतिकार का निश्चय करता है— मैं भी लेता हूँ कि मर चुकत हुए इस राज्य में अत्याचार का कीन पापण करता है ।^१

उधर राज रक्षा के लिए धानुसन यवनों में सपि करने का प्रयास करने वाला बहद्रय का हुमा कर देता है । पुष्पमित्र हत्या का आरोप जवन पर देता है और धानुसन के नतरव में सना का माकत का रक्षा के लिए भेज देता है । पुष्पमित्र आक्रमक यवनों का सामा पार अदहन में और दण रक्षा करने में सफलता पाता है । तब सनापति पुष्पमित्र मगध का राजसूना जवन हाथ में लेता है ।

इस प्रकार इस नाटक में आदि में अन्त तक व्यक्ति-व्यक्ति का और समूह समूह का मन्त्र है । यह कन्य और अकन्य का सभ्य है । इसमें बौद्ध धर्मीय अमाय दवरात और बौद्ध मतावस्था सनापति पुष्पमित्र के सभ्य के रूप में धार्मिक सभ्य भी है ।

दृष्टिगत प्रेमाने भा 'शक्ति-साधना' (१९६८) नाटक में उल्लेखित सभ्य का महन्व का स्थान लिया है । मगध का अन्तिम मौर सम्राट् बहद्रय कायर और

बिलासी है। वह आक्रामक यवनो से लोहा लेन के बदले भारत का कुछ भू भाग देकर संधि करना चाहता है। वक्त यपरायण सेनापति पुष्यमित्र दंग की सुरक्षा के लिए कायर सम्राट का वध कर आक्रामक यवनो से लोहा लेने का निश्चय करता है। वह एक बार बृहद्रथ को समझाने की चेष्टा करता है। 'राजदण्ड के शिथिल हो जाने पर विदेशियो की बात तो जाने दीजिए स्वदेश में भी कोई उसकी बात नहीं मूलता। मगध के अतिरिक्त भीय साम्राज्य के लगभग सभी प्रदेश स्वतंत्र सत्ताधारी बन बडे हैं। प्रजा राज्य को कर नहीं देनी। क्या यह स्थिति सतोपजनक है ?'

बृहद्रथ को पुष्यमित्र की बात अच्छी नहीं लगती। वह पुष्यमित्र को राज छोड़ी ठहराकर बंदी बनाने का असफल प्रयास करता है। दोनों में सघप बढ़ता है। अपने जन्म दिवस पर बृहद्रथ मगध की सना के सामन पुष्यमित्र को अपमानित करता है। इससे दोनों का सघप चरम सीमा पर पहुँच जाता है। दोनों में तलवार का द्वाद-युद्ध होता है। इसमें बृहद्रथ का वध होता है। सेनापति पुष्यमित्र का सेना पर अधिकार प्रस्थापित होता है।

बौद्ध धर्मीय बादरायण और बृहद्रथ की रानी लवंगलता यूनानी सम्राट मिलिन्द की सहायता लेने हैं। मिलिन्द की सेना और पुष्यमित्र का सेना का युद्ध होता है। मिलिन्द हारता है और पुष्यमित्र विजय प्राप्त करता है।

उपयुक्त दानो नाटको में देशप्रेमी व्यक्ति का स्वार्थी देशवासियों से तथा बाहरी आक्रमणकारियों से प्रखर सघप है। इस सघप की परिणति देशप्रेमिया की विजय में हुई है। प्रस्तुत सघप स्थूल सघप है। क्योंकि इसमें घटनाओं पर अधिक बल दिया गया है।

(१२) लक्ष्मीनारायण मिथ कृत 'दशाश्वमेध (१९५०) नाटक भारगिव नागो के गीय से सम्बन्धित है। इसमें देशभक्त नायवीर वीरसेन का कुपाणों से सघप है। इस सघप में वीरसेन की जीत होती है। प्रस्तुत नाटक बाह्य सघप प्रधान नाटक है।

कुपाण राज देवपुत्र वासुदेव का काशी तक अधिकार है। उसने अगारक को काशी का क्षत्रप नियुक्त किया है। कुपाण शक्ति की चाह लेने के हेतु वीरसेन कनिष्क की सना में नायक बन गया है। उसने बडे कीशल से अत पुर में अपना अधिकार जमाया है। वासुदेव की कन्या वीमूदी और वीरसेन परस्पर अगूरक हुए हैं। इस सन्दर्भ में क्षत्रप अगारक वीरसेन को अपने प्रतिद्वन्दी के रूप में दलता है। क्योंकि वह भी वीमूदी को चाहता है। वह वासुदेव के पास प्रस्ताव भेजता है कि यदि वासुदेव अपनी कन्या वीमूदी का विवाह अगारक को कर देगा तो अगारक प्राणा पर खेलकर कातिपुरी (गंगा पार) के उन भागों का दमन करेगा जो अतर्बंद का

मारा घन स्रुतकर अपने जगत् में जात है। बुद्धिमान वामन अगारक व प्रस्ताव का आग्रह करता है।

यह स्वयं वारमन का मुजार्ज अगारक का आग्रह व वणि कटक उठती है। वर विवितन राजकुमारी कीमुनी व मामन प्रतिज्ञा करता है— अगारक का विम नि द्वन्द्व-युद्ध में मार्गगा विवपुरी कागि म अथमय वग्गा। ' इस प्रतिज्ञा व माय माय अपनी याचना व वार में बनाता है— विव्याव म अष्टमूत्रा व मामन मय वग्गा इस विवगा राज्य व अन व वणि आर व नि टाक एक वय बाद में शीतूगा राजकुत्रा। आरक नायक क रूप म नगी विवया नागराज वार वन के ग म वकुषा ठव वुरवपुर गृह्य और इस गृह वर मागगव नागों की पताका पदरादगी मावान गव व पताका। '

नागों और सघर्ष की तयारियाँ हाती हैं। गगा का गना म क्षत्र अगारक और वीरमन का द्वन्द्व होता है। अगारक का मय और वारमन का जात होता है। वारमन बुद्धि का अन्तर्ग म बाट्ट निवाग्न में मय जाता है। विवया वीरमन का कीमुनी में विवाह होता है। इस प्रकार इस नाटक क दूसरा अथ तब याव सघर्ष का मय व स्थान मिया है।

प्रस्तुत सघर्ष उच्च श्रेणी का है हिन्दु सघर्ष म स्वाधानता प्रिय तथा प्रेमी व्यक्ति का विजय दुः है। मय कम गम मामा का पद वर ममान्त हुआ है।

(१३) सम्राट समुद्रगुप्त क जीवन का घटनाओं व आधार पर ग. ग. आमा न मन् १०६० म भारत विजय नाटक लिखा है। म नाटक का दूसरा सम्करण मन् १९५० म सम्राट समुद्रगुप्त नाम म प्रकाशित किया गया है। इस नाटक में एक आ ग व अतगत स्वाथ क वारण गह वग्ग है भागीय राजाओं का आरमा सघर्ष है अन-अन घम का वर बीदा और ब्राह्मणों का सघर्ष है। दूसरा आ विवगा कुषागों और गका का आक्रमण है। समुद्रगुप्त का इन ममा सघर्षों पर विजय पाकर मय का सम्राट बनता है।

कटर ब्राह्मणवाग वाकाटक और भारगि वग मामन विविधियों व ववाहिक सम्मक हान क का वग्ग (समुद्रगुप्त व निता) का ब्राह्मणों का पण पाता मानत है। अत इनका आर्यों म तथा मय राज म सघर्ष है। य मय पर अधिकार पान क लिए वग्गा वमा का पण अन है। वग्गा वमा मकाकात्र और नाग राजों का मयता म अन निता का गग मय वर वर का वग्गा करता है। पदमन म वह वग्ग प्रथम का मकाकात्र दग में वगी गता है।

१ अमानारायण मिश्र—आवमय-१० ६० (प्र० १०५०)

२ वही पृ० ६३।

उस समय समुद्रगुप्त की विमाता छोटी रानी अपने पुत्र कच को सिंहासन पर बिठाने के लिए अमात्य की सहायता से बाजाटको म गुप्त सधि करती है।

समुद्रगुप्त पराक्रम में पिता को मूर्ख करता है। भाइ कच के विवाह को मान करता है। पुत्र के पराक्रम का देखकर चन्द्रगुप्त समुद्रगुप्त की सिंहासन पर बिठाता है।

अतः कलह पर विजय पाने के उपरांत समुद्रगुप्त कुषाण और गकों से मघप करता है। कुषाण और गक दशद्रोही दारणों की सहायता से मयुरा के सुदृढ़ दुर्ग पर अधिकार पाते हैं। गका का महासत्रय पराजित महासेनापति की पुत्री मालती से विवाह करना चाहता है। इसका अतिरिक्त सधि में कई अपमानजनक शर्तें भी रखता है। समुद्रगुप्त की सेना ठाक समय पर पहुँच कर गका को पराजित करती है और याधेयराज महासेनापति की रक्षा करती है। समुद्रगुप्त, तक्षशिला पर आक्रमण करने वाले कुषाणों को भी पराजित करता है।

इस प्रकार इस नाटक में बाह्य सघप की प्रधानता है। दशप्रेमी व्यक्ति का स्वार्थी अदूरदर्शी दशवासियों से तथा बाहरी आक्रमणकारियों से उच्चश्रेणी का सघप है। इस सघप में दशप्रेमी "यक्ति विजय पान में सफल हुआ है।

चक्रवर्तीय दुर्गल के समुद्रगुप्त" (१९४९) नाटक में भी सम्राट समुद्रगुप्त के जीवन से सम्बंधित बाह्य सघप का स्थान मिला है। समुद्रगुप्त एक विकट योद्धा के साथ साथ कुशल कवि भी है। दक्षिण की ओर समुद्रगुप्त की काची की राज कमारी कचन से अचानक भेंट हो जाती है। दोनों परस्परानुरक्त हो जाते हैं। दक्षिण राज्य सघ के सब नर्यों पर सम्राट समुद्रगुप्त का आधिपत्य है। इस आधिपत्य से मुक्त होने की वांछा दक्षिण के नरगा में उत्पन्न होती है। यहाँ सघप का आरम्भ होता है। काची नरेक विष्णुगुप्त अपनी स्वतंत्रता की भावना को इस प्रकार व्यक्त करता है— 'स्वतंत्रता हमारा जन्मसिद्ध अधिकार है अमात्य। यह हमारी जन्मभूमि है। हमारा देश किसी दूसरे का अधिकार नहीं हो सकता। सम्राट समुद्रगुप्त का प्रतिक्रिया कर दत्त समय मरे हृदय में प्रतिशोध की लपटें उठाना हैं मंत्री।' पल्लव राज विष्णुगुप्त के इस भाव को देखकर दक्षिण राज्य सघ के सभी नरगा न आगामी युद्ध के लिए काची नरगा का सघ संचालन का अधिकार सौंप दिया। सम्राट को कर देना बंद करके दक्षिण के स्वाधीन साम्राज्य की घोषणा कर दी जाती है। पिताजी की इच्छा के अनुसार राजकुमारी कचन भी मगध राज के विरुद्ध युद्ध में सम्मिलित हो जाती है। सम्राट समुद्रगुप्त भी युद्ध की पूरी तयारी करता है। युद्ध का आरम्भ करने के पहले सम्राट समुद्रगुप्त अपने मंत्री से अपना एक सपना कहता है— भारत में एक अखण्ड साम्राज्य स्थापित करने का मरा चिरस्वप्न था। ये छोटे

छोटे राज्य भारत में मानचित्र पर अमिताभ मात्र थे । जनता का गायन करने का य नरग जिस स्वाधानता का रत्न का दम भरा है । जयक पाद्य शक्ति रही होना है उनकी जयना विजयिता । कि तु अभी तक मग वह स्वयं पूरा नहीं हुआ मन्त्रा ।' इस स्वयं की पूरा करने की अन्त्य का ता का गहर मग्राट समुद्रगुप्त पूरा तयारी के साथ दक्षिण में नरगा से युद्ध करने के लिए निकल पड़ता है । (भारतवर्ष की एकता के लिए फिर दक्षिण की ओर चल पड़ता है ।) युद्धात्मक मध्य वरम सीमा पर पहुँचना है । भयानक रक्तपात होना है । बाबा नरग विष्णुगुप्त वारगति का प्राप्त होना है । विजयिता का दण्डन मर्षसे नृप शक्ति नरग मग्राट का विजय बाहिनी का राव नहीं सक । पिता की मृत्यु के उपरांत अबला कचन बांधी का द्वार में लहनी है । युद्ध समाप्त होना है । पुरुष के रूप में रहने वाला कचन का बन्ना बनाया जाता है । उतक मन में आन्तरिक मध्य का अधि उठता है । वह मग्राट समुद्रगुप्त की हत्या कर पिता का हत्या का प्रतिगाप र्णा चाहता है । परन्तु अपन प्रेम के कारण उसका मन समुद्रगुप्त की हत्या का जाय या न का जाय का दुविधा में उलझता है । अंत में मग्राट के विजयात्मक पर बौद्ध धर्मावस्था वसुधाय मग्राट का हत्या करने के निश्चय से छूटा मारता है । परन्तु बाबा कचन (पुरुष रूप में अमिल नामधारा) आ जाता है और छुर में धावले हाकर चल बसता है । आन्तरिक मध्य से अस्त कचन अपन बन्धन के द्वारा अपन प्रियतम का प्राण रक्षा करती है ।

कचन का परस्पर विरुद्ध भावनाओं का आन्तरिक मध्य मूल्य तथा उच्च श्रमा का मध्य है । एक ओर कचन की प्रेम भावना है तो दूसरी ओर पिता के मृत्यु से संबंधित प्रतिगाप र्णन का भावना है । इस मध्य में कचन का प्रेम भावना न विजय पाद है । यह स्वामाविक विजय है ।

बाह्य मध्य में समुद्रगुप्त का भाग्य का अन्त्यर्था र्णा का आकाश न विजय पाद है ।

(१४) कचनलता सम्बरवाल की 'आन्ध्रियसन गुप्त' (१९६८) और अमिया' (१९४८) दोनों नाटक गुप्त युग से सम्बंधित हैं । मध्य का दृष्टि से 'आन्ध्रियसन गुप्त' साधारण श्रमा का नाटक है । दूसरे मध्य के युवराज आन्ध्रियसन का बौद्ध मग्राट रूप से मध्य है ।

अमिया में युवराज वज्रगुप्त का आक्रामक र्णा राजा तारामाग न मध्य है, जिसमें वज्रगुप्त का हार और मृत्यु होता है । दूसरे र्णादाता मानविष्णु और उसका देशभक्त पत्नी भ्रमरा का भी मध्य है ।

देशभक्त भ्रमरा और उसका पुत्र अमिया में आन्तरिक मध्य भा है । पदह

विष्णु मध्यमिचार पन्ना । अतः वह समान मध्यमिचार का राक्षस कहनु सरस्वती को कदम रखना है । इसमें अपमानित कालकाचाय म प्रतिज्ञा की आग मुलगी है । वह प्रतिज्ञा करता है— मझे राजा को ण्ड देना होगा मगिनी का अपमान मेरा अपमान है । भगवान महावीर का सम्पूर्ण जन घमना अपमान है ।" इस अत्याचार का जल्दा जना हा होगा ।" यहाँ से मधुप आरम्भ होता है ।

कालकाचाय उत्तरी भारत के राजा पाचाल मिथुन के राजा तथा विष्णु गकों की सहायता में अकनी पर आक्रमण करता है । मधुप सन प्रतिकार करता है । लेकिन युद्ध में उसका वध होता है । गकराजा मातानमादि मालव का राजा बन जाता है ।

उत्तर गकों के द्वारा प्रजा पर विजय जान बा अत्याचारों को ण्डकर कालकाचाय पछतान गता है । वह उस वर की महायना करत है जा गका को पराम्न करन का प्रतिज्ञा करता है । पुन मधुप छिहता है । मायव स्वाधीन जाता है ।

बदावनलाल बसा के हन मयूर' (१९४८) में मयामक गम्भिर कालकाचाय की सहित मुनना को वलपुत्रक अपनी रानी बनाना है । इसमें गम्भिर और कालकाचाय के मध्य मधुप छिहता है ।

आत्रामक गका का प्रतिकार करने के वर गम्भिर भाग जाता है । गक उज्जैन के नामक बन जाते हैं ।

नलपुर का राजा वल्लभ इन्द्रमन गकों पर विजय पाता है । विजयी इन्द्रमन गकनायक नूमक की कथा लवी से विवाह कर रता है । वह उज्जैन और मालव जनपदों का राजा बन जाता है । उस समय उस इन् वहा जाता है और उस नाम से मदन का प्रवतन किया जाता है । उस गकारि भा बन जाता है ।

उपयुक्त गनों नाटक मधुप की श्रष्टि से मायारण धना के तात्पर्य है । इन नाटकों में अति म्यूल तथा निम्न धना का मधुप है । मधुप का चित्रण भी ठीक ढंग से नहीं हो पाया है । क्योंकि इन नाटकों में घटनाओं की भरमार है ।

हनुवृष्ण प्रभा के मदन प्रवतन (१९५९) में मा बाह्य मधुप है । इसमें उज्जयिनी का राजा गम्भिर मरम्बना का अपहरण करता है । उस परती बनान का चला करता है पर मरम्बनी अत्याचारी की चप्टा मक नना जान देना । कालकाचाय के निमंत्रणानुसार गक क्षत्रप साहिभूमक और नहुषाण उज्जयिनी पर आक्रमण करत है । युद्ध में गम्भिर वारमनि पाता है । मयागना अगन तीन वष के विप्रम का मरम्बना का मौपकर प्राण त्यागता है ।

यठारह वष के बाद विप्रम उज्जयिनी आता है । वह मायव का मम्मिलि

१ उज्जयिनी मरम्बना का विजय पछ ४० (प्र० म० म० १९५०)

२ वही पछ ४१ ।

शक्ति की सहायता से शको पर विजय पाता है और पिता की हत्या का प्रतिशोध लेता है। इस विजय के निमित्त "विक्रम सवत" नामक नवीन सवत का प्रवर्तन किया जाता है।

विराज के 'सम्राट विक्रम' (१९६३) नाटक में अवती का पराक्रमी सम्राट विक्रमादित्य का शको से युद्धात्मक सघष है। विजयी विक्रमादित्य 'विक्रम सवत' का आरम्भ करता है। कुँवर खीरेद्रसिंह के "स्वतन्त्रता संग्राम" में विक्रम का शको से तथा कुषाणा से क्षीण सघष है।

(१७) लक्ष्मीनारायण मिश्र के 'मरुट घ्वज' (१९४५) में विदिशा ने नीनिमान तथा पराक्रमी गुप्त सेनापति विक्रममित्र के नेतृत्व में भारतीयों का आक्रामक शको से सघष है। इस सघष में शको की पराजय होती है। अवती का राज कुमार विपमशील को सौंप दिया जाता है।

प्रस्तुत नाटक सघष की दृष्टि से साधारण कोटि का है।

(१८) महाकवि कालिदास के जीवन की घटनाओं को लेकर सीताराम चतुर्वेदी 'हृदय' और शिवप्रसाद मिश्र 'रुद्र' द्वारा लिखा गया 'महाकवि कालिदास (१९४८)' और गणेशप्रसाद द्विवेदी लिखित 'कवि कालिदास' (१९६१) दोनों नाटकों में सघष का अभाव है। लेकिन मोहन राकेश कृत आषाढ का एक दिन में सघष में महत्वपूर्ण स्थान पाया है।

मोहन राकेश का 'आषाढ का एक दिन' नाटक महाकवि कालिदास से सम्बंधित कुछ घटनाओं पर आधारित कल्पनाप्रधान तथा भावनाप्रधान नाटक है। सघष के कारण प्रस्तुत नाटक एकदम हृदयग्राही बन गया है।

नाटक के आरम्भ में माता अम्बिका और कन्या मल्लिका का सौम्य सघष है। यह सघष परस्पर विरुद्ध दो विदवाओं का सघष है। यह दो दृष्टिकोणों का सघष है। यह सघष भावना और व्यवहार का सघष है।

मल्लिका अम्बिका की इकलौती, लाडली एवं तरुण बेटी है। बेटी की भलाई के लिए अम्बिका प्रयास करती है कि उसका विवाह किसी योग्य युवक से हो जाय। लेकिन मल्लिका को यह अच्छा नहीं लगता। क्योंकि वह कालिदास से प्रेम करती है और कालिदास उससे। ग्राम प्रदेश के प्राकृतिक सौंदर्य के साक्षिण्य में कालिदास प्रियतमा मल्लिका से प्रेरणा पाकर 'शतसुहृद्' महाकाव्य का निर्माण करता है।

मातुल के यहाँ कालिदास की दशा बड़ी दयनीय है। घनाभाव के कारण कालिदास विवाह की बात नहीं उठाता। मल्लिका इस बात की चिन्ता नहीं करती। उसका अटूट विश्वास है कि जय अच्छे दिन आ जायेंगे तब कालिदास उससे विवाह अवश्य करेगा। इस विश्वास के कारण मल्लिका अपने प्रेम को लेकर मन्तुष्ट है।

लेकिन अम्बिका जो दुनिया के स्वार्थी और भ्रमयुक्त व्यवहार से अच्छी तरह

परिचित हुई है बड़ा विचित्र है। अब जो व्यक्ति बस प्रेम ही करता है वही परिचय की बात नहीं करता उसका लक्ष्य मस्तिष्क का पुनर्जागरण मिलना जलना अम्बिका का अच्छा नहीं लगता । अगर व्यक्ति में अम्बिका और मस्तिष्क में इस प्रकार नाक साव होती है—

मस्तिष्क—गुप्ताहारी तुम का भावना है कि मैं मूख अक्षय का अनुभव नहीं होता । मैं भावना में एक भावना का वर्ण दिया है । मर लिए वह सम्बन्ध और सब सम्बन्धों में बड़ा है । मैं वास्तव में जाना भावना में ही प्रेम करता हूँ जो पवित्र है कामल है अनन्तर है ।

अम्बिका—और मुझे ऐसा भावना में विनयना होता है । पवित्र कामल और अनन्तर है ।

मस्तिष्क—मैं तुम मुझे पर विचार क्या नहीं करता ।

अम्बिका—तुम जिसे भावना कहती हो वह बस एक लक्ष्य और आत्मप्रवचन है । भावना में भावना का वर्ण दिया है । मैं पूछती हूँ भावना में भावना का वर्ण क्या होता है ? उसमें जावन का आविर्भावनाएँ बिना तरह पुरा होता है ? भावना में भावना का वर्ण है । ह ।

मस्तिष्क—आवन की स्मृति आविर्भावनाएँ हा तो सब कुछ नहीं है मैं ? उनका अनिर्दिष्ट भाव तो बहुत कुछ है ।

अम्बिका—हाला मैं नहीं जानता ।

इसमें अलग-अलग स्वानुभूति पर आधारित मस्तिष्क और अम्बिका के परस्पर मित्र विश्वासों का दृष्टिकोण का समय निर्दिष्ट होता है । परिचित व्यवहार पर आधारित दृष्टिकोण का सम्बन्ध तो वास्तव में अम्बिका काल्पनिक में घटा करता है । वह मस्तिष्क का स्पष्ट ज्ञान में बतलाता है— मैं का जीवन भावना नहीं कम है ।

राजा कालिदास का राजकवि का आसन देना चाहता है उस बात का सुनकर मस्तिष्क आनन्दित होता है । परन्तु अम्बिका तुझा गिन होता है । मस्तिष्क का अपनी माँ बहुत बठार नजर आती है । मस्तिष्क का लगता है, अब कालिदास के अर्द्ध दिन वापस तब उस जगहों का आनन्द हाया । इस विश्वास में वह माँ में कहती है—

‘मस्तिष्क—अब तो तुम विश्वास करता हो मैं कि मेरा भावना निरापार नहीं है ?

अम्बिका—मैं बहुत चुका हूँ कि मेरा भावन समझन की गति जटिल है ।

मस्तिष्क—नया मैं ? क्या तुम्हें इनका प्रभाव है ? क्या तुम उनका सम्बन्ध में उभारता प्रवचन नहीं साध पाता ?

अम्बिका—मरी वह अवस्था बीत चुकी है जब यथाय से आँखें मूँदकर जिया जाता है । ”

अम्बिका की दृष्टि से मल्लिका का विश्वास एकदम निराधार है अयथाय है । अम्बिका कालिदास का आत्मसीमित और आत्मसन्तुष्ट व्यक्ति मानती है । अम्बिका मल्लिका को समझाती है कि किसी सम्बन्ध से बचने के लिए साधनहीन और अभावग्रस्त दया जितना कारण बन सकती है उससे बड़ा कारण अमानपूर्ति बन जाता है । अतः अम्बिका चाहती है कि उज्जयिनी जान से पहले मल्लिका कालिदास से विवाह के विषय में बातचीत करे । लेकिन मल्लिका बँस नहीं करती । उसका हृदय विश्वास करता है कि कालिदास उस कदापि नहीं मूल्गा ।

लेकिन अम्बिका को बात सही सिद्ध होना है । उज्जयिनी में कालिदास 'मेघदूत', 'रघुवन्द', 'गाङ्गुतल' आदि महान रचनाओं का सज्जन करता है । अतः वह विपुल धन, प्रचुर कीर्ति पत्नी के रूप में राजदूहिता और वस्ती का गार्सक पद पाता है । कश्मीर जात समय मल्लिका स्थित ग्राम से हाकर जाता है पर मल्लिका से नहीं मिलता । प्रियगुमजिरी मल्लिका के घर आती है और मल्लिका एवं अम्बिका के धाव पर नमक छिड़ककर चली जाती है । कालिदास के परिवर्तन को देखकर मल्लिका और अम्बिका तीव्र अतन्द्रित चलता है । धीमे-धीमे उनको समझ में नहीं आता कि उन्हें क्या करना चाहिए ।

जावित रहने के लिए मल्लिका को अम्बिका की बात माननी पड़ती है । अम्बिका मरने से पहले मल्लिका को कालिदास का प्रतिद्वन्द्वी विलास का सहारा देती है । इस प्रकार माँ बटी का सीम्य परतु ममस्पर्शी सघष समाप्त होता है ।

प्रस्तुत नाटक में मल्लिका और कालिदास के आन्तरिक सघष को महत्त्वपूर्ण स्थान मिल पाया है । कालिदास प्रिय पवत भूमि को छाहकर उज्जयिनी जाना नहीं चाहता । परतु मल्लिका चाहती है कि कालिदास उज्जयिनी चला जाय, वहाँ उसके कवित्व का यत्नित्व का पूरा विकास होगा । अतः मल्लिका कालिदास को उज्जयिनी चले जान के लिए मनाती है । इस मन्दम में मल्लिका और कालिदास में जो संवाद होता है उसमें इन दोनों का आन्तरिक सघष भा व्यजित होता है—

कालिदास—तुम फिर एक बार साचा मल्लिका ।

प्रश्न सम्मान और राज्याश्रय स्वीकार करने का नहीं है । उससे बड़ा प्रश्न मेरे सामने है ।

मल्लिका—और वह प्रश्न मैं हूँ । हूँ न ? तुम समझत हो कि तुम इस अवसर को ठुकराकर यहाँ रह जाओगे तो मुझ मुक्त होना ? मैं जानती हूँ कि तुम्हारे चले जान पर मेरे अन्तर को एक रिक्तता छा लगी, और बाहर

भी सम्भवतः बहुत मूना प्रतीत होगा। फिर भी मैं अपने साथ छल नहीं कर रही। मैं हृदय से कहती हूँ कि तुम्हें जाना चाहिए।

कालिदास—चाहता हूँ कि तुम इस समय अपनी आँखें बंद कर लो।

मल्लिका—मेरी आँखें इसलिए भीजी हैं कि तुम मेरा बात नहीं समझते। तुम यहाँ से जाकर भी भूल से दूर हो सकते हो ?

कालिदास—इसका अर्थ है तमम विना हूँ ?

(मल्लिका सहसा अचकित उठती है।)

मल्लिका—नहीं। बिना तमम नहीं दूँगी। जा रहा है। इसलिए बहल प्रायना करूँगा कि तुम्हारा पथ प्रगमन हो। जाओ।

(कालिदास क्षणभंग आँखें मल्लिका के चरणों पर पड़ा हुआ है। फिर अचकित से चला जाता है। मल्लिका हाथा में मुँह छिपाये आसन पर जा बैठती है—सिसक उठती है।)

इस प्रकार मल्लिका और कालिदास अपने-अपने अन्तर्द्वारों के लिये अपने-अपने मार्ग की स्वीकार करत हैं।

कालिदास मल्लिका और प्रभुता के लिये पछानाने हुए मल्लिका के पास आता है और बताता है कि वह विपल ब्रम्ह में भी सुखी नहीं हो सका। इससे स्पष्ट होता है कि कालिदास में आंतरिक सपथ चल रहा होगा। यह कभी मल्लिका (काव्य की प्रेरणा) का आरत कभी प्रियवर्तुषिरी (ब्रम्ह के आधार) की ओर आकृष्ट होता रहा। अतः वह ब्रम्ह से मल्लिका के द्वारा नव गिर में जीवन धारण करने की इच्छा में मल्लिका के पास आता है। फिर कालिदास मल्लिका के 'वत मान' में जम जाये परिचित होता है उद्भिन्ना में वापस चला जाता है। पुनः एक बार मल्लिका की आगा खुर खुर हो जाती है।

वस्तुतः मल्लिका का प्रत्येक शब्द कालिदास का प्रतीक्षा में कीतता रहा है। ऐसी स्थिति में वह निश्चयपूर्वक नहीं कहा जा सकता कि मल्लिका का समर्पित जीवन 'अन्तर्द्वार' प्रसन्न नहीं रहा। ही यह मल्लिका है कि मल्लिका और कालिदास का अन्तर्द्वार जितना बाधा में प्रकट होगा चाण्डि या सनना नही हुआ है। पर इस स्थिति के कारण ही प्रस्तुत नाटक स्मरणाय बन पड़ा है।

डा० प्र० रा० मुपट्टार का मा दृश्य है—

कालिदास एवं मल्लिका पूरा नाटक इन दोनों चरित्रों के अन्तर्द्वारों की नींव पर पड़ा है। बीजक यह है कि इस दृश्य का किता चरित्र न कहीं बाणी नहीं है। फिर अन्तर्द्वार का यह मोन उक्त गान में कहा अधिक सुन्दर बन पड़ा है।

१ माहून गान—आपाद का एक गीत—पृ० १० (दि० ग० सन् १९६३ द०)

२ वहा प० ४३ ४४।

अतद्वद् की वह ध्व-यात्मकता ही इस नाटक का सबसे ख़रि अंग है ।^१

इस वस्तु स्थिति के कारण ही इस नाटक में प्रखर बाह्य सघप को विशेष स्थान नही मिला है। मल्लिका और कालिदास का आंतरिक सघप अतिशय सूक्ष्म और थप्ट थोणी का सघप है। प्रस्तुत सघप प्रेम भावना और व्यवहार में समर्पित भावना का सघप है। इन सम्भावनाओं में से किसी एक भावना का विजय नही हुई है। अतः मल्लिका और कालिदास का आंतरिक सघप समाप्त नही हुआ है।

मल्लिका और अम्बिका का बाह्य सघप भी सूक्ष्म तथा उच्च श्रेणी का सघप है। दोनों भी सम्भावनाओं का लक्ष्य सघप कर रही हैं। परिस्थिति विरोध में अम्बिका की सम्भावना का विजय होती है। यह विजय स्वाभाविक विजय है।

(१९) वीर योद्धा यशोधमन का आश्रमक हूणों से जा सघप होता है उसे आधार बनाकर डा० दगर्थ ओझा ने 'स्वतंत्र भारत' (१९४७) हरिकृष्ण प्रेमी ने 'गणप' (१९५१) और विष्णु प्रभाकर ने 'समाधि' (१९५२) की रचना की है।

स्वतंत्र भारत नाटक में दिखाया गया है कि तुरमाण के मनापतित्व में बबर हूण गांधार, लखविला और पुरुषपुर को जीत कर मालवा पर आक्रमण करते हैं। इस आक्रमण का प्रतिकार मगध सम्राट बालादित्य से नहीं होता। क्योंकि उस पर अहिंसावादी बौद्धों का प्रभाव है। इस विकट स्थिति में वीर योद्धा यशोधमन खण्डित राज्या की सेना का संगठन करता है हिन्दू जनता का आरम सम्मान और देश मर्यादा की रक्षा के लिए आक्रमक हूणों से सघप करने को प्रोत्साहन देता है। लड़ने आरम्भ में यशोधमन को हूणों से पराजित होना पड़ता है।

इस पराजय के उपरान्त यशोधमन और आचार्य बामुरत कूटनीति से काम लत है और हूणों को पराजित करते हैं। बगी मिहिरकुल का बालादित्य के आदेशानुसार प्राणदण्ड दिया जाता है। मथुरा के समीप तुरमाण को भी पराजित किया जाता है।

इस नाटक में बाह्य सघप का मुख्य आधार यशोधमन की स्वाधीनता रक्षा सधमा सघपशील इच्छा है।

हरिकृष्ण प्रेमा के 'गणप' नाटक में भी युद्धात्मक बाह्य सघप है। विष्णु वधन (यशोधमन) देशप्रेमी तथा महत्वाकांक्षी योद्धा के रूप में जनता को विदेशी आक्रमकों से लड़ने के लिए उत्तजित करता है। जनता में स्वावलम्बन का भाव, निभयता आत्मविश्वास देश के प्रति कर्तव्य भावना का जगाता है। एरण के रण स्थल में हूणों से लड़ते हुए विष्णुवधन के पिता का दहान्त हुआ था। इस बलिदान में विष्णुवधन ने प्रतिशोध की आग भड़क उठती है। वह जनता के सामने प्रतिज्ञा

१ डा० प्र० रा० भुषटकर-हिंदा और मराठा के ऐतिहासिक नाटक तुलनात्मक विवेचन-पृष्ठ ३७३ (प्र० सं० सन १९७०)

करता है— मैं भी की ज्वाला ममा मा प्रज्वलित थीता का जपण लकर करता हूँ कि इन यत्न विनिगिया व आनक म भारतभूमि का रसा बन्धा ।^१ मैं विनाश्री का मत्स्य का प्रतिगाथ कर रहा हूँ गात नही हूँ जाऊगा, बल्कि भारत माँ व बग-सफल पर अपन आवाहन और करार पाँव रखन का उद्देशना करने वाग मत्स्य विनिगिया से भारत भूमि का मुक्त बन्धा ।

इस प्रकार विष्णुवर्धन स्वयं भी गंगा का स्थापानना व त्रिए आक्रामकता का प्रतिकार करने का तत्पर हुआ है और मगधिन जनता का भी तत्पर कराना है। ममा मित्रकर हुआ व मध्य करत हैं और हुआ का मालव भूमि म सन्ध तन म मगधना पात है। इस मध्य म मिहिरकुल का वष हाता है।

विष्णु प्रसादर क ममा प गात्र म भी यगापमन का हुआ से यगम्वा मध्य है। यगापमन हुआ व नाग व त्रिए युद्ध चार्ता है। मिथुना आन ग मा हुआ व नाग व त्रिए युद्ध चार्ता है। हुआ न बीछ मिथु और मिथुगिया व साथ अत्यन्त निषेधवहार किया है। अतः मिथुना आन ग म प्रतिगाथ का आग घषक रहा है। वह गाँव गाँव जाता है और नागरिकों का जगाना है। उनम आक्रामकों से लाहा तन क त्रिए स्तुति भरता है।

यगापमन और सनापति डाग मिहिरकुल और उसक सनापति का घायल कर दत है—गड्ड गड्ड है। मिहिरकुल का पत्नी का प्रायना मुनकर मिहिरकुल का मुक्त किया जाता है। आन ग का यह अच्छा न। जगना। तब यगापमन प्रतिगाथ करता है—

आन ग ! यह अच्छा हुआ। मरा तलवार अभी प्याभा है। मैं आज हुआ का सवनाग करने का प्रतिगाथ करता हूँ म प्रतिगाथ करता हूँ कि हुआ का इस दग म निवार बाहर बन्धा ।^२ इस प्रतिगाथ क अनुमाग दूनों का मालव से निवार बाहर करने म मगधना मित्रनी है। परन्तु इस युद्धात्मक वष म आन ग का बर्णन होता है।

(२०) लक्ष्मणाराधन मिथ व वारणस (१०६०) म स्वातन्त्र्य प्राप्ति का क्षाता म बाग भाग्याया का आक्रामक दूता से सपथ है। इस मध्य म अकता विद्यापाठ व आचार्य काग्यनि बौद्धिकता से काम चर है। उनका प्रिय गिष्य वाकात्रक गजकुमार कणकचन्द्र आचार्य राजमणि का यात्रनाश क अनुसार अपन माधिया क मन्त्राय से दूता से सपथ करता है।

राजमणि क मित्र आन व वारण प्रत्रा स्वयं अपना रसा व त्रिए प्रवृत्त

१ हरिद्वार प्रसा—पृष्ठ १८ (दि० स० सन् १९५४ ई०)

२ हरिद्वार प्रसा—पृष्ठ १० (दि० स० सन् १९५४ ई०)

३ विष्णु प्रसादर समाधि—पृष्ठ ७१ (प्र० स० सन् १९५० ई०)

हुई है । दशमर के आचाय और छात्र भी दगरक्षा के लिए सतक हुए हैं । कालमणि के शिष्य देगोद्वार के लिए प्रयत्नशील हुए हैं । कालमणि जय त से कहते हैं—' देश की रक्षा राजा की सेना नहीं करती मद्र । दश की प्रज्ञा करती है ।'^१

आचाय कालमणि की योजना के अनुसार केगवचन्द्र हूणों को पाठ पढ़ाने के उद्देश्य से अक्वनी के हूण क्षत्रम खखार की कया पाती का, खखार क मन्त्री तोशल की कया घाती का और खखार ने सनापति गुजल कया राती का अपहरण करता है । इससे हूण का घमण्ड चूर चूर हो जाता है । अब हूण सोचन हैं कि यदि हम अनीति करेंगे तो हमारी तीन कयाओं के साथ भी उत्तेजना म शत्रु यही कर बैठेगा । अतः क्षत्रप खखार आचाय कालमणि से समझौता करता है । अपहृत हूण क यात्रा के प्रति भारतीयों के सम्प्रबहार को देखकर खखार प्रभावित होता है । वह हूणों द्वारा अपहृत जय ती और गौरी (मालव जयंत की पुत्रियों) को मुक्त कर देता है । आचाय कालमणि के कहने के अनुसार क्षत्रप खखार भारतीयों से रक्त-सम्बन्ध जोड़ने के लिए पाती का देवदत्त से, घाता का सत्यजित से और राती का यमसन से विवाह कर देता है । केगवचन्द्र का जयन्ती से विवाह होता है । सधप समाप्त होता है ।

प्रस्तुत नाटक में राजनीतिक सधप के साथ-साथ सांस्कृतिक सधप है । यह सधप सूत्रम तथा उच्च श्रेणी का सधप है । इस सधप में भारतीयों की सुसंस्कृत विचारधारा की जीत हुई है ।

(२१) डा० लक्ष्मीनारायण लाल का 'कलवी' (१९६९) नाटक प्रतीकात्मक कल्पनाप्रधान तथा बाह्य सधप प्रधान ऐतिहासिक नाटक है । इसमें उस समय का चित्र अंकित किया गया है जिस समय भारत पर बबर हूणों के आक्रमण पर आक्रमण हो रहे थे और भारत का सब कुछ लूटा जा रहा था । आक्रमकों का प्रतिकार करने का बल न सामंता में था न जन साधारण में । सामंता वगैरे लोग कल्याण के कर्तव्य को ताक पर रखाकर गुलरें उड़ाने में मशगूल था । जन साधारण कभी विद्रोह न करे इसलिए सामंता उस पर अनियंत्रित अधिकार जमान की चेष्टा करते थे । अपनी विलासिता कृत्य विमुखता निष्क्रियता और निर्बीजता को ओट में रखकर सामंता ने तानिका की तत्र विधा की सहायता से लोगों को अंधविश्वासों में फंसा कर अपनी ही तरह निष्क्रिय और निरीय बनाया । वे लोगों को कमबोरी के बदले कियाहीन और भाग्यविधाता के बड़के भाग्याधीन बना रह गये ।

वस्तुतः यह चित्र किसी भी घुत्त कुटिल पडयत्री स्वार्थी, विलासी, कृत्य विमुख निष्क्रिय शासक के बाल का हो सकता है । इसलिए प्रस्तुत नाटक प्रतीकात्मक है । यह भी प्रतीकात्मक है कि यदि कोई जागरूक नागरिक 'प्रस्थापितसत्ता'

करता है— 'मैं भी की ज्वाला भुनी भी प्रज्वलित आँसों की गंध लेकर बहुतों हैं कि इन वयर विगिया ब आनक म भारतभूमि की रक्षा करूँगा । ' मैं पिताश्री का मृत्यु का प्रतिपाद लेकर हा घात नही हा जाऊँगा, बनि भारत माँ का मयन-स्थल पर अग्न अगावन ओर कपार पीव रखन का उद्घरण करन का मयन विगिया स भारत भूमि का मुक्त करूँगा । '

इस प्रकार विष्णुवधन मयन मा लन की स्वाधानता ब तिए आक्रमक । प्रतिकार करने का तत्पर हूँ है और मगडिन जनता का भी उत्तर कराना है । मया मित्रवर हूँगा म मयन रखन है और हूँगा का मालक भूमि म लच्छ दन म मयनता पाव है । इस मयन म मित्रवर का वध होता है ।

विष्णु प्रभावक म मया प ताट म भी मयाधमन का हूँगा स मयनवी मयन है । मयाधमन हूँगा ब नाग ब लिए युद्ध चाहता है । भिगुणा आन श्री भी हूँगा ब नाग ब लिए युद्ध चाहता है । हूँगा न भी हूँगा मित्रु और भिगुणियों ब साथ अयन नि मयनवार किया है । अतः भिगुणा आन श्री म प्रतिपाद का आग धधक रहा है । वह गाँव गाँव जाता है और तावरिका का जगाता है । उनम आक्रा मकों स लाहा जन ब लिए स्तूति भर दना है ।

मयाधमन और मनापनि द्वाग मिहिरकुल और उसक सनापाठ का पावल कर दत हैं—'यवद न है । मिहिरकुल की पत्नी का प्रायना मुनवर मिहिरकुल का मुक्त किया जाता है । आन श्री का यह अच्छा नही लगता । तब मयाधमन प्रतिपा करता है—

आन श्री ' यह अच्छा हा हूँगा । मया तलवार अमा प्यासी है । मैं आज हूँगा का सबनाग करने का प्रतिपा करता हूँ म प्रतिपा करता हूँ कि हूँगा का इस दग म निवार चाहत करूँगा । ' इस प्रतिपा ब अनुमा हूँगा का मालक म निवार याहर करने म मयनता मिलती है । पर तु इस युद्धात्मक मयन म आन श्री का बलिदान होता है ।

(२०) लक्ष्मणायण मित्र ब वाग्दत्त (१०५०) म स्वात्म्य प्राप्ति की काप्ता स बार भारताया का आक्रमक हूँगा स मयन है । इस मयन म अवती विद्यापाठ ब आचार्य कात्मनि योद्धिकता स काम लग है । उनका प्रिय गिय्य वातांक रात्रदुमार कात्रवद्र आचार्य कात्मनि का यात्रनाआ ब अनुसार अपन मायिया ब महवाय म हूँगा स मयन करता है ।

रायसत्ता ब मिट जान ब कारण प्रता स्वय अपना रणा ब लिए प्रवृत्त

१ हरिकृष्ण प्रभा—पृष्ठ १८ (दि० स० सन् १९५४ ई०)

२ हरिकृष्ण प्रभा—पृष्ठ ९० (दि० स० सन् १९५४ ई०)

३ विष्णु प्रभावक समाधि—पृष्ठ ७१ (प्र० स० सन् १९५२ ई०)

हुई है। देशभर के आचार्य और छात्र भी देशभर के लिए सतक हुए हैं। बालमणि के शिष्य देशोद्धार के लिए प्रयत्नशील हुए हैं। कालमणि जयन्त से कहते हैं— देश की रक्षा राजा की सेना नहीं करती भद्र। देश की प्रज्ञा करती है।”

आचार्य बालमणि की योजना के अनुसार केगवचन्द्र हूणों का पाठ पढ़ाने के उद्देश्य से अपनी बेटी हूण क्षत्रप खखार की कन्या पाती का, खखार के मंत्री तोशल की कन्या घाती का और खखार के समापति गुजल कन्या राती का अपहरण करता है। इससे हूणों का घमण्ड चूर चूर हो जाता है। अब हूण सोचने हैं कि यदि हम अपनी कन्याओं को हमारा तीन कन्याओं का साथ भी उत्तेजना में शत्रु नहीं कर बैठेगा। अतः क्षत्रप खखार आचार्य कालमणि से समझौता करता है। अपहृत हूण कन्याओं के प्रति भारतीयों का सम्बन्धकार को देखकर खखार प्रभावित होता है। वह हूणों द्वारा अपहृत जयन्ती और गौरी (मालव जयन्त की पुत्रियों) को मुक्त कर देता है। आचार्य कालमणि के कहने के अनुसार क्षत्रप खखार भारतीयों से रक्त-सम्बन्ध आह्वान के लिए पाती का देवदत्त से, घाती का सत्यजित से और राती का यज्ञसेन से विवाह कर देता है। केगवचन्द्र का जयन्ती से विवाह होता है। सघप समाप्त होता है।

प्रस्तुत नाटक में राजनीतिक सघप का साथ-साथ सांस्कृतिक सघप है। यह सघप सूत्र तथा उच्च श्रेणी का सघप है। इन सघप में भारतीयों की सुसंस्कृत विचारधारा की जीन हुई है।

(२१) डा० लक्ष्मीनारायण लाल का 'कल्का' (१९६९) नाटक प्रतीकात्मक कल्पनाप्रधान तथा बाह्य सघप प्रधान ऐतिहासिक नाटक है। इसमें उस समय का चित्र अंकित किया गया है, जिस समय भारत पर ब्रह्म हूणों के आक्रमण पर आक्रमण हो रहे थे और भारत का सब कुछ नष्ट हो रहा था। आक्रमकों का प्रतिकार करने का बल न सामंता में था न जनसाधारण में। सामंता वगैरे लोक कल्याण के कर्तव्य को ताक पर रखकर गुल्लक उठाने में प्रसन्न थे। जनसाधारण अभी विद्रोह न करे इसलिए सामंत उस पर अनियंत्रित अधिकार जमाने की चेष्टा करते थे। अपनी विलासिता कर्तव्य विमुखता निष्क्रियता और निर्धनता को ओढ़ में रखकर सामंतों ने तांत्रिका की तब विद्या की सहायता से लोगों को अधविश्वासा में फँसा कर अपनी ही तरह निष्क्रिय और निर्धन बनाया। वे लोगों का कमबोरी के बदले क्रियाहीन और भाग्यविधाता के बदले भाग्याधीन बना रहे थे।

वस्तुतः यह चित्र किसी भी घुस कुटिल पद्धती के माध्यमों, विलासी, कर्तव्य विमुख निष्क्रिय शासक के काल का ही सच है। इसलिए प्रस्तुत नाटक प्रतीकात्मक है। यह भी प्राक्कात्मक है कि यदि कोई जागरूक नागरिक 'प्रस्थापितसत्ता'

को धक्का देने व' लिये विद्रोह करता है क्रांति का आग भड़काता है ता' नामक उसका दमन करने का चयन करता है । पर न जन-साधारण क्रांतिकारी नागरिक के बलिदान से प्रेरणा पाकर प्रस्थापित मर्ता' का तहम नहम करने का मुग टिठ होता है और क्रांति का आग भड़काता है । ऐसी रंगा में जागृत जन अपने उद्धार के लिए क्रांती अवतार की प्रतीक्षा करने व' बदल स्वयं कमवार एवं भाग्य बिधाता बनकर स्वाद्धार का प्रयास करेंगे । इस प्रकार प्रस्तुत नाटक 'प्रतीकारमक ऐतिहासिक नाटक' है ।

'क्रांती नाटक' में बाह्य सघष का महत्वपूर्ण स्थान मिला है । इस नाटक का नायक हर्ष ठीक चौदह बष बाद पुर में प्रवर्ग करता है । पुर में प्रवर्ग करने के पश्चात् युवा जागरूक एक युवत्सु रंग का उस अवतृत और तांत्रिक से सघष छिड़ता है जो लोग पर अपना निरंकुश अधिकार प्रमाण करने रंग का अघ विश्वासों भ्रम जाला झूठा आगाआ में फसाकर निष्क्रिय निश्चल बनाते हैं और मगमरीचिका के पीछे दीखते हैं ।

चौदह बष पूर्व हर्ष का पिता अकुल्लेम पुरुषनि था । अकुल्लेम न लोगों पर अपना अनियंत्रित प्रभुत्व स्थापित करने व' लिए रंग का न प्रविशामा में फँसा कर निष्क्रिय बनाया था । उस समय हर्षों का भयकर आक्रमण हुआ था । तब हर्ष ग्याह बष का था । वह छात्र सा धनुष और तीर लेकर आक्रमक रणों में लड़ने लगा था । लेकिन अकुल्लेम ने हर्ष का पकड़ कर तत्रविषा का रहस्य जानने व' लिए विक्रम बिहार में भेज दिया । उस समय साम न अकुल्लेम ने नगरवासिनी से कहा था कि उसने पुत्र हर्ष का विक्रमबिहार इसलिये भेजा है कि वहाँ हर्ष लाक श्रुति व' लिए तत्र विद्या का रहस्य जानगा । लोगों का समझ में नहीं आया कि आगक अकुल्लेम ने इस प्रकार नगर में हर्ष का रूप में उदय तत्रम्बा वारत्त का दमन किया है ।

जब नगर हृदि, व्यवसाय मतीव घम सब कुछ उन ववर्ग रंग से रूग फूँका जा रहा था तब अकुल्लेम गिरि गिर पर पहुँचकर रंग में कत्ना रंग था—'लडा-लडा ।' लेकिन कत्ना जाय नहीं बना और काद मत्ता रंग । अत्र रंग का अघविश्वास है कि नगर की रंग व' लिए अकत्ना अकुल्लेम लड़ना रहा और थायल होकर गिरिगिर पर पहुँच गया । वत्ता पर उसने अन्तिम सांस ली ।

चौदह बष के बाद हर्ष नगर में प्रवर्ग करता है वह विक्रम बिहार में भागकर आया है । वहाँ की भयानक माघना में त्रमका त्रम घुट रहा था । वह रंग में अदम्य उसाह और वारत्त जाकर नगर का एक नया रूप प्रदान करने का महत्वाकांक्षा से पुर में प्रवर्ग करता है । उसमें कई प्रन्तों व' माय विद्रोह का विधायक क्रांति का आग भड़क उठा है । यहाँ से नाटक का आरम्भ होता है ।

पुर में प्रवेश करते ही हेरूप प्रश्न करना आरम्भ कर देता है । अपन नगर में 'प्रश्नकर्ता' को दखकर कृपक भयभीत हो जात हैं । वे अकुलक्षेम पुत्र हेरूप को पहचानते हैं । हेरूप कृपका के अविश्वास पर प्रहार करते हुए कहता है—

हेरूप—मैं अकुलक्षेम का पुत्र हूँ, यह सच्चाई तुममें कौध नहीं पैदा करती ।

पहला कपक—अकुलक्षेम अतः मैं हमारे लिए लडा था ।

हेरूप—नहीं, केवल अपने लिए

दूसरा कपक—हमने सारा अधिकार उस सौंप दिया था ।

हेरूप—इसके लिए तुम में कभी द्व द्व सघष नहीं हुआ ?

तीसरा कपक—द्व द्व सघष यह शब्द तू कहीं से सीख आया ।

हेरूप—“ओह ! उसने तुम्हें कुछ भी नहीं जानने दिया । अपने द्व द्वजाल में फँसाकर जो नहीं है, वह प्रकट किया, जो अप्राप्तगिक है उसे प्रसंग बनाकर तुम्हारे कण्ठ में बाध दिया ।”

इतना कहने पर भी नगर निवासी अविश्वास से मुक्त होकर अपनी यथा यथा का जानने के लिए प्रवृत्त नहीं होत । क्योंकि उन्हें खड़ी मडप में ठहरे हुए धूत अवधूत न बताया है कि वह नगरवासियों की भलाई के लिए करकी अवतार की साधना कर रहा है । लोग अवधूत को महासिद्ध मानते हैं और उससे कहने के अनुसार प्रश्न करना महापाप समझते हैं । तीनों कृपक हेरूप को बताते हैं—

तीसरा कपक—हमें यही बताया गया है कि एक सट्टन शवसाधना पूरी होते ही इस नगर में बलकी अवतार हागा ।

पहला कपक—जैसे ही वह इस नगर में आयेगा, यह सारा दग धन धाय से भर आएगा । यह रोग अघकार सब मिट जायेगा ।

दूसरा कपक—वह महापराक्रमी श्वेत अश्व पर चढा आयेगा ।

तीसरा कपक—हम यही विश्वास दिया गया है वह इस घरती पर सतयुग लायेगा ।^१

कृपको की अविश्वासपूर्ण बातें सुनकर हेरूप धूत अवधूत का भण्डा फोड़ने के लिए खड़ी मडप के पास जाता है और निर्भीकता से अवधूत को सलकारता है—

अमावस्या की आधी रात बीत गई । अवधूत यदि तुममें साहस है तो प्रत्यक्ष मेरे सामने आ । ओ दागी, पाखण्डी, अपनी अवूरी दुनिया से बाहर निकल । (सहसा) क्या कहा ? तू बाहर नहीं निकलेगा । तो सुन मैं पुर नगर से बिस्ला चलाकर बूँगा—तू बायर है कभीव है झूठ है ।^२

१ डा० लक्ष्मीनारायण लाल—बलकी—पृष्ठ ५ (प्र० सं० सन् १९६९)

२ वही पृष्ठ ९—१० ।

३ लक्ष्मीनारायण लाल—बलकी—पृष्ठ—१३ (प्र० सं० सन् १९६९ ई०)

अवधूत बाहर निकलकर हृष्य का भाग जान के लिए घमकाता है। वह एक रहस्य भी प्रकट करता है—

‘अवधूत—देरे पिता अकूलनेम से मरी अंतिम भेंट उस गिरि गिस्तर पर हुई था।

हेरूप—उन्होंने ही तुझे यहाँ भजा ?

अवधूत—मुन मुन मुन मेरी बात

हेरूप—पुरपति होकर त्रिमा इम नगर को व्ययना निर्वीयता के पथ पर छाटा, अपनी सत्ता का यहाँ स्थापित रखने के लिए अपने अपरिवर्तनीयता के भ्रम फैलाए, उसी ने अपनी बाधरता-पूण मरुतु के बाद अत्र मुझ यहाँ भजा।’

अवधूत हृष्य का तन्त्र विद्या में फसाए का प्रयास करता है। पर हृष्य अवधूत की कुतिलता पर कटा, आघात करता है और पिता के कुकर्म के बारे में कहता है।

हेरूप—(अवधूत से) ममकन मार रक्ष्य का यहाँ का लक्ष्य। मनुष्य को पहर गिगाहीन करना बयानिय और मामाजिन दाना स्तरों पर निर्वीय कर उन्हें गव बना रना फिर उनकी गणना करने रना उनका यथाय म उन्हें बला की तरह हीनकर अयथाय के जगल में डाल देना और हर क्षण समय को मकल्प में, विद्रोह का स्वाकार में बदलत जाना।^१

हृष्य जानता है कि अकूलभम के त्रिना में एक ओर अकूलभम का महानतर अपिचार था, तो दूसरा ओर लाग विद्रोह के अतिचार में कटत जा रहे थे। अत्र हृष्य लोगों में विद्रोह का आग भड़काकर उस प्रस्थापित व्यवस्था का तटम-नहम कर देना चाहता है।

परन्तु घुत्त अवधूत “प्रस्थापित व्यवस्था की रक्षा के लिए लाग का उसा प्रकार ‘मुलाव’ में डालना चाहता है जिग एवार अकूलभम न डाला था। अवधूत हृष्य को बताता है कि वह उनका (हृष्य के) पिता का भूत है। भूत के रूप में अकूलभम इसलिए आता है कि वह जानता था कि हृष्य कभी बापस आकर इम नगर में अकूलनेम के विरुद्ध विद्रोह फैलायेगा। यह अकूलभम के लिए अमल्य था। वह मरकर भी अपना अस्तित्व सुरक्षित रखने के हतु पुत्र के विद्रोह को निष्पन्न कर देने को अवधूत के रूप में नगर में आया है। उसने लाग का गिगाहीन प्रस्तहान, निराक, निष्क्रिय कर दिया है। सब अपनी दुःशा से मुक्त होने के लिए बलकी का प्रतीक्षा में हैं। लाग में अब ही कुछ महन और गुम जम लने लगता है अवधूत उस काट देता है।

हेरूप को अपने जाल में फँसान के लिये अवधूत लाग का आग रता है कि

१ डा० लक्ष्मीनारायण लाल—बलकी—५०—१४ (प्र० म० मन १९६९ ई०)

२ वही पृ० १६

वे हेरूप को राजा (पुरपति सामंत) के रूप में अभिषिक्त करें। उस समय महातांत्रिक का आगमन होता है। हेरूप को नये बस्त्र और अलवारों से सजाया जाता है। लेकिन हेरूप के मन में विद्रोह की चिंगारी सुलग रही है।

जब तांत्रिक ने कहान पर दोनों स्त्रियाँ हेरूप को अजन लगाने की होती हैं और वह मेखला बाँधने की होता है हेरूप तीनों पर चोट करता है। तारा मदिरा पिलाने की होती है तो हेरूप घट पर हाथ मारता है। जातक अभिनय के समय हेरूप घायल सिंह की तरह सड़पकर तांत्रिक पर टूट पड़ता है। यदि तारा बढ़कर हेरूप से तांत्रिक को मुक्त न कर देनी तो हेरूप तांत्रिक की हत्या ही कर देता है। हेरूप मुक्त हुए तांत्रिक से पूछता है—

हेरूप— 'गव क्यों ? मुझे मनुष्य की साधना करने दो।

तांत्रिक—'गव क्या है ?

हेरूप— जो जड़ है, प्रज्ञहीन है।

तांत्रिक—मूर्ख, यह निष्क्रिय शिव है। राग विराग से रहित इच्छा-द्वेष से विनिमुक्त।

यह साक्षात् आनन्दभरव है।

हेरूप— 'गव-साधना।

तांत्रिक—यथाप परिवर्तन के लिए।

हेरूप— 'गव साधना के इतने दिन बीत गए परिवर्तन क्यों नहीं हुआ ?

तांत्रिक—यह उस क्षण होगा, जब यह 'गव जीविन मनुष्य की भाँति बातें करेगा।

हेरूप— कब करेगा।

तांत्रिक—औंधे पड़ हुए 'गव का मुख जब साधक की ओर घूम जायगा।

हेरूप— (स्वप्न देखता सा) हाँ यथाप का यदि बदला जा सकता है, तो केवल उसका सामना करके ही। अब औंधा पड़ा मुख सामने आएगा।

तांत्रिक—पापी अधर्मी

हेरूप— यथाप का सामना करके ही, किसी तांत्रिकता से नहीं।

तांत्रिक—'हरयारा।'।

अवधूत का इगारा पाकर महातांत्रिक हेरूप का जबरदस्ती से विक्रम विहार की ओर ले जाता है। जाते समय हेरूप ने तीसरे कृपक को विश्वास दिलाया कि उसमें साहस है हम सब शय नहीं, बोधिसत्त्व हैं। इस विश्वास के बल पर तीसरा कृपक गिरिगिर पर जाता है। वहाँ उस पता चलता है कि अकुलक्षम पुर रक्षा के लिए नहीं लड़ा था, बल्कि कृपाण से उसने आत्म हत्या कर ली है। तीसरा कृपक लोगों को बताता है कि अकुलक्षम ने नागरवासियों के साथ विश्वासघात किया है। इसमें अ पविश्वासी नागरवासियों की आँखें खुल जाती हैं। सभी में विद्रोह की,

क्रान्ति की आग भड़कती है। सत्र कुटिल अवयूत का मारन दीडत हैं। अवयूत भयभीत होकर पीछे की ओर भागता है। क्रान्तिकारी हृष्य से प्रेरणा पाकर सभी अपनी यथायथा, वास्तविकता का ज्ञान लेते हैं और परावलम्बिता से मुक्त होत हैं। अपन उद्धार के लिए सभी कम प्रवृत्त होत हैं।

प्रस्तुत नाटक में क्रान्तिकारी हृष्य का घूर्त गायक का घातक नाति से सघष है। हृष्य का किसी व्यक्ति से सघष नहीं है। वह तो घातक परम्पराशा, अध-विश्वासा को सुरक्षित रखने का चेष्टा करने वाला के विरुद्ध सघष करता है। हृष्य ने प्रस्तुत सघष लोगो को साचने विचारने तथा क्रान्ति करने के लिए प्रेरित करने के उद्देश्य में छेड़ा है। इस उद्देश्य में हृष्य को अत्यधिक सफलता मिल जाती है। अतः प्रस्तुत सघष उच्चतम श्रेणी का सघष है। इस सघष की उल्लेखनीय विशेषता यह है कि यह वैचारिक तथा सूक्ष्म सघष है।

(२२) स्थानेश्वर के युवराज रायवदन और हृष्यवदन से सम्बन्धित नाटकों में बाह्य सघष की प्रधानता है। श्यामकृष्ण बर्मा 'राज्या' के राज्यवदन (१९५३) नाटक में स्थानेश्वर और मालव का सघष दिखाया गया है। यह दो राज्या के सघष के रूप में समूह-समूह का सघष है। राज्यवदन की बहन राज्यश्री का पान के लिए मातृक नरग दवगुप्त स्थानेश्वर पर आक्रमण करना चाहता है इससे सघष का आरम्भ होता है।

राज्यश्री का व्याह कायकुञ्ज नरेश गहवमा से हो जान के कारण दवगुप्त गौडाधिपति गंगाक नरद्वगुप्त की सहायता पाकर कायकुञ्ज पर आक्रमण करता है और गहवमा का हत्या कर राज्या का बंटा बनाता है। उस समय बहन की मूर्ति के लिए राज्यवदन दवगुप्त पर आक्रमण करता है। दवगुप्त और गंगाक का सम्मिलित बाहनी का वह पराजित करता है। पर गंगाक चालाकी से राज्यवदन की हत्या करता है।

बकुण्ठनाथ दुग्गल के 'हृष्यवदन' (१९५०) नाटक में भी उक्त सघष है। लेकिन इसमें यह भी दिखाया गया है कि भाई राज्यवदन का हत्या का प्रतिगाध करने के लिए हृष्यवदन गंगाक से युद्ध करने का कर्तव्य होता है। गंगाक भाग जाता है। हृष्यवदन कर्तव्य के सिंहासन पर विराजमान होता है।

डा० गोविन्दरास का हृष्य (१९५७) सघष की दृष्टि से उल्लेखनीय है। इस नाटक में बाह्य सघष के साथ-साथ क्षाण आंतरिक सघष भी है। इसमें हृष्य का बोद्धव्य विराज गंगाक और आदित्यसेन से बाह्य सघष है। गंगाक और आदित्यसेन मित्र के रूप में राज्या तथा हृष्य का राजसत्ता का उलटने का प्रयत्न करते हैं। इस प्रयत्न में गंगाक और आदित्यसेन ब्राह्मणों का बोद्धों से सघष करने के लिए भड़काते हैं। बोधी वृक्ष को काटते हैं। तब हृष्य महाबलाधिकृत बन्दी और माधवगुप्त शत्रुओं

को उचित दण्ड देते हैं।

इसमें हृष का परम्परा के विरुद्ध भी सधप है। हृष विधवा राज्यश्री को कायकुज व राजसिंहासन पर बिठाना चाहता है। परन्तु हिंदू परम्परा के अनुसार कोई स्त्री सिंहासनाखंड नहीं हो सकती और कोई विधवा स्त्री मंगल काय में भाग नहीं ले सकती। हृष इस परम्परा से सधप कर नवीन परिपाटी चलाना चाहता है। इस सदन में वह राज्यश्री से कहता है— अमुक बात आजपयत्त नहीं हुई है इस लिए वह आज और भविष्य में भी नहीं हो सकती, यह मैं नहीं मानता। यदि कोई बात आजपयत्त नहीं हुई है और वह उचित है तो अवश्य होनी चाहिए मैं राजकाज में भी स्त्रियों को पुरुषों के समान अधिकार देने की परिपाटी चलाना चाहता हूँ। यदि पुरुष सिंहासनासीन हो सकते हैं तो स्त्रियाँ भी विधवा भी।” हृष की इस बात का विरोध कुछ कट्टर घर्माघ ब्राह्मण करते हैं परन्तु हृष अपने मन की ही करता है।

इस नाटक में सत्ता की स्वीकार करने के सदन में हृष का आंतरिक सधप भी है। राज्यवर्द्धन की हत्या के बाद हृष को सिंहासनाखंड होना पड़ता है। परन्तु सिंहासनासीन होने से पूर्व उसमें आंतरिक सधप चलता है। सिंहासनाखंड हो जाय या न हो जाय—इस समस्या में वह उलझता है। क्योंकि वह मानता है कि राज्याधिकार से भोग लिप्ता बढ़ती है और बहिष्त हो जाता है। परमाद्यवगुप्त के समक्षाने पर हृष सिंहासनासन हान का निणय करता है।

उपयुक्त तीनों नाटकों में उच्च श्रेणी के ब्राह्मण सधप की प्रधानता है। इस सधप में योग्य पक्ष की विजय हुई है। यह स्वाभाविक विजय है।

(२३) कचनलता सम्बरवाल के अनंता (१९५९) नाटक में भी हृष और देवगुप्त का सधप है। लेकिन इस नाटक में ब्राह्मण सधप की अपक्षा अनंता का नारी सुलभ आंतरिक सधप अधिक महत्त्व का है। मालव सम्राट बनने के लिए सधप करने का इच्छा रखने वाले पति को समझाते हुए अनंता कहती है— युद्ध किया जाता है अमाय से, मानव का मुक्ति दिलाने के उद्देश्य से, किंतु जिस युद्ध का ध्येय केवल राज्य विस्तार ही हो—जिस युद्ध के द्वारा केवल शक्ति सधप ही किया जा सके वह मानव हत्या ही तो है।” परन्तु देवगुप्त अनंता की उदात्त बात पर ध्यान नहीं देता। तब अनंता में आंतरिक सधप छिड़ता है। वह अनियम में उलझती रहता है। वह मर देखता है, किंतु मैं उनका पुजारिन हूँ तो हृष भी उनका, उनके अनेक कृत्या का समर्थन नहीं कर पाती। सो क्यों ? सोचती हूँ कि उनसे सम्पर्क नहीं रखूँगी, वह भी नहीं कर पाती, सो क्यों ? अनंता काई एक निणय

१ डा० गोविंददास—हृष—पृ० ४७-४८ (छठा सं० सन् १९६१)

२ कचनलता सम्बरवाल—अनंता पृ० १३ (प्र० सं० सन् १९५९ ई)

३ वहा—पृ० २२-२३

करने में अपने को असमर्थ पाती है। एक और पति में प्रेम है, तो दूसरी ओर मान होता है सम्बन्धित उमर उपात्त विचार है। ऐसा दगा में उस क्या करना चाहिए उसकी समझ में नहीं आता। फिर भी वह पति को समझाता रहती है। वह उस समय भी पति का समझाती है जब वह मौसिर वगैरे और वधन वगैरे का नाग करना चाहता है। परन्तु दबस्त बनना के उपात्त विचारों की उपमा कर कहता है—

जब तक मौसिर और वधन वगैरे का नाग नहीं कर लेता तब तक हृदय का गति नहीं मिल सकती बनना। 'एसी दगा में बनना न पति का दुष्टियों में राक्षसों है न उसका माथ दे सकती है। फिर भी वह राज्यश्री के मित्रों की रक्षा करने का प्रयास करती है परन्तु असफल रहती है। बनना का आन्तरिक मधुप बढ़ता ही रहता है। इसी में ही उमर का वधन होता है। दबस्त की मधुप का विष प्राणन कर वह आरम्भ होता कर लेती है।

बनना का आन्तरिक मधुप ही सम्भावनाओं का मधुप है। बनना स्वयं अतः तक निराश नहीं कर पाता कि किस भावना का प्रभाव दिया जाय ? वह न पति-भक्ति का त्याग सकती है न मानवता का। प्रभुत आन्तरिक मधुप मूल्य तथा उच्च श्रेणी का मधुप है। इस मधुप में किसी सम्भावना का ज्ञान नहीं हुआ है। बाना सम्भावनाओं बनना की मधुप तक प्रवृत्त रहता है। बन आन्तरिक मधुप का माथ उसका मधुप होता है।

(२४) डा० गाब्रियेल का मित्र द्वाप नाटक आकाश युग में सम्बन्धित है। इसमें परम्परा विरुद्ध विचारधाराओं का ज्ञान मधुप का स्थान मिला है। इसमें बौद्ध जी शिष्ट का मधुप है। इन नाटकों का नायक विजय बुद्ध के विचारों में प्रभावित है। विजय के विचारों में मित्र वगैरे का ज्ञान है। विजय एक नए समाज के निर्माण की सम्भावनाओं रखता है। इस सम्भावनाओं की पूर्ति के लिए विजय विराधिया से उठकर मधुप करता है। वह मानता है— ज्ञानों के वध और मधुप का मूल आधार है वगैरे वगैरे। बुद्ध न वगैरे वगैरे पर महान् कृपापात किया है। 'अतः विजय भी वगैरे वगैरे शक्ति समाज का निर्माण करने का आकाश रखता है। वह समाजों के लोगों का समान मानता है। वह अपने मित्रों का कामना में परिणत करने के लिए अन्धकार का वध में जाता है उन्हें परम्परा है उन्हें बताता है कि अन्धकार मानना वगैरे वगैरे वध और पाप है। अन्धकारों की वध में एक महान् भाव का आकाश करता है। तब विराधिया के द्वारा विजय के विरुद्ध अनेक परम्परा रख जाते हैं। पर विजय अपने मार्ग पर अग्रिम रहता है और अन्धकारों को बताता है— मानव बुद्ध के ज्ञान के पक्षान्तर उनके अन्धकार का

१ कवनन्ता सम्भावना-बनना—पृ० १३ प्र० म० (मन १ ११ इ०)

२ डा० गाब्रियेल-मित्र द्वाप—(पृ० ८ मनु १०६६ इ का सम्बन्ध)

मुनने के उारात, मैंने बीडा उठाया है कि इस वण व्यवस्था का नाग करने में मैं कोई बात ठा न रखूंगा । ' 'वग देग की जनता' इस जनता को स्वार्थी घृत ब्राह्मणा ने सवप आयों ने वण भ्रष्ट किया है । घम के नाम पर अघम की भावनाओं से मरा है । पूजनीय माने जान वाले सवसा अपूजनीय ब्राह्मणों ने, सवण आयों ने मानव के एक बड़े समुदाय को अस्पश्य वह घम के नाम पर अघम का घोषणा की है ।' ' तय और याय के बिपरीत आय ब्राह्मणों ने अपनी स्वाय सिद्धि के लिए मानव का गंगु स भी निरुष्ट दता उस स्पश योग्य भी न वह सच्च घम के स्थान पर पातण्ड घम की स्थापना की है ।'

युवराज विजय के क्रांतिकारी विचारों और कार्यों को देखकर विरोधिया न राजा सिंहल से कह दिया कि यदि युवराज विजय का दंग स निष्कासित नहीं कर दिया तो तेग में आपत्ती सधप की आग भड़केगी । राजा बिबग होकर पुत्र विजय को दंग निःकासन का दण्ड दता है । युवराज विजय अपने सुधारवादी साधिया की साथ में लखर एस द्वीप चला जाना चाहता है जहाँ वण भेद, जाति भेद नहीं होंगे । उसका नाम सिंहलद्वीप रखा जायगा । यहाँ महत्वाकांक्षी विजय की दष्टि में समाज रचना इस प्रकार होगी इस द्वीप पर त्रिस समाज की रचना होगी, वह समाज वण रहित, जाति रहित होगा और उस समाज में रहने वाल हर व्यक्ति की नागरिकता के पूण अधिकार होंगे ।'

इस प्रकार इस नाटक में विजय का घातक रङ्गियो से प्रस्तुत समाज स वषारिक एवं क्रांतिकारी सधप है । प्रस्तुत सधप उच्च श्रेणी का सधप है । इस सधप का मूल कारण क्रांतिकारी विजय की उदात्त महत्वाकांक्षा है ।

वास्तव में नाटककार न इस सधप के द्वारा समसामयिक समस्या का निर्देश दिया है । प्रस्तुत सधप घातक जातिवाद तथा घमवाद के विरुद्ध है । अतः प्रस्तुत सधप समाप्त नहीं हुआ है बल्कि वह चल रहा है ।

(२५) कालिदास कपूर के घम विजय (१९६४) में बौद्धों और ब्राह्मणों का सधप है । इन्द्रप्रस्थ के महाराज आदित्यवश का बड़ा पुत्र बौद्ध घम से प्रभावित है । राजकुमार कीर्तिव्य बौद्ध भिक्षु नागसन की सुधारवादी धाता का बहुत आदर करता है । ये दोनों मिलकर घातक ब्राह्मणवाद और पुरोहितवाद से सधप करते हैं । साथ साथ लोगो को भी इस सधप के लिए उत्तेजित करते हैं । दूसरी ओर स राज पुरोहित चक्रपाणि और उसके साथी बौद्ध घम के बारे में खोना में अमन्ताप फलात रहते हैं । वे महाराज की सुलता से लाभ उठाकर प्रजा पर मन माना अत्याचार

१ डा० गार्गिददास-सिंहलद्वीप-पृ० १४ (स० सा का १९६६)

२ वही-पृ० २३ २४ ।

३ वही-पृ० २६ ।

४ वही-पृ० ५५ ।

भी करते हैं। भगवान् के नाम पर स्वर्ग, अन्न और गोरम सब अपना घर भरते हैं। बौद्धधर्म का विरोध करते हुए चक्रपाणि कहता है— 'भगवत् बौद्ध धर्म भी काँच धर्म है। न तो हममें क्या व्यवस्था है, न स्वर्गास्पद का विचार। देवताओं का भी ज्ञान वाला पवित्र रस का भाव न विरोध करता है।' अतः ब्राह्मणवाद का रणायन और बौद्ध धर्म को पराजित करने के लिए राजपुरुहित चक्रपाणि राजकुमार कीर्तिधर के अन्तर्गत प्रभाव का गहन का प्रयत्न करता है। वह छाया महाराजा का बहुकाङ्क्ष बड़ा राजकुमार कीर्तिधर का राजशाही ठहराकर छाट महाराज का सिंहासन का उत्तराधिकारी समान का पदचक्र रचना है। राजा महाराज का महकांत है और कीर्तिधर तथा भिक्षु नागमन को पकड़वाकर राज निवासन का दण्ड लिखा है। तब राजकुमार कीर्तिधर दण्ड से बाहर जान के पहले महाराज से स्पष्ट कह देता है— ब्राह्मण धर्म और पुराहितवाद के कारण समाज में जा असंतोष अथ विद्रोह तथा भ्रष्टाचार व्याप्त है उस समाप्त करने के लिए गौतम का कर्मदान उपयुक्त साधन है। यों कहना अधिक उपयुक्त होगा कि पुराहितवाद के दाय का समाप्त करने के लिए ही तथा न न समानता मर्त्य और अहिंसा का प्रचार दिया। 'उच्च नीच के अभाव के आधार परभूमि और सम्पत्ति का अधिक भाग नमाज के पाद से रक्षित के फल एकत्रित हो गया है। वे मदाम्य हाकर विगमिता तथा अत्याचार में दूख रहे हैं। गण जनता निर्वृत्त हाकर अनेक प्रकार का याचना भुगत रही है।' परन्तु राजा अपने निगम में परिवर्तन नहीं करता है। अतः राजकुमार कीर्तिधर बन्धुव्रत (बन्धुव्रतिया) जाता है और वही बौद्ध धर्म के प्रसार में जावन साधन करता है।

प्रस्तुत सधयें समाज सुधार तथा धर्मसुधार के सम्बन्ध में परस्पर विरोध विचारों तथा धार्मिकता का उद्घोष है। अतः प्रस्तुत सधयें समाप्त नहीं हुआ है। यह सधयें वकारिक तथा उच्च श्रेणी का सुधार है।

(२६) कलारसिंह दुग्गल के बृद्ध गणेश मच्छामि (१९५८) नाटक में भयरबू के आन्तरिक सधयें का महत्त्व का स्थान मिल गया है। भयरबू के कारण ना है और निरुत्तरी। वह अज्ञान की मुकाबला में एक से एक सुन्दर मूर्तियाँ बनाता है।

भयरबू के आन्तरिक सधयें का कारण बड़ा विलक्षण है। वही एक धर है जो बहुत शक्तियों से भयरबू से प्रेम करता है। यह गवाग का राजकुमार था। वह तब से भयरबू से प्रेम करता है जब पहली बार उसने उस अपने द्वारा पर निगा का प्रतीक्षा करते हुए देखा था। वह उसका पाठ अज्ञान आया। उस अनान का

१ कालिकात्र कपूर-धर्मविरोध-पृष्ठ ६ (प्रथम मु० १९६४ २०)

२ वही-पृष्ठ २९-३०

३ वही, पृ० ३०

प्रयत्न करती रही—'यह सारा तिन छेनी लखर पत्थरो के हृदय टटोलता रहता पर एव नजर उठाकर मेरी जार कभी इसन नही दस्ता—मैंन इसक लिए क्या नही किया।' वह स्वयं भिक्षुणी बन गयी। सघष के नियम के विरुद्ध वह भघर बंधु के वस्त्र हर दिन धोती रही। नियम के अनुसार किसी भिक्षुणी को किसी भिक्षु के वस्त्र नही धोने चाहिए। पर येर भघर के प्रेम मे हरेक नियम का भग करती रही। इस आशा से कि भघर बंधु कभी न कभी उस अपनी बनायगा। पर तु भघर बंधु उस अपना नही बना सकता। वह भिक्षु धर्म का पालन करता है। परन्तु इसका अर्थ यह नही कि येर ने प्रेम से भघर बंधु का मन विचलित नही हुआ है। उसका मन अवश्य विचलित हुआ है। उसका मन मे आ तरिक सघष चलता है। एक ओर भिक्षु धर्म है तो दूसरी ओर चुनोती देता हुआ प्रेम है। किस स्वीकार किया जाय ? इसका निणय वह कर नहा पाता। न वह स्थिरता से भिक्षु धर्म का पालन करता, न येर के प्रेम को स्वीकारता। भघर बंधु येर पर बहुत घिबता है। क्योंकि वह समझता है कि येर ने एक भिक्षु से प्रेम कर अछड़ा नहा किया। इससे लाग नाराज हान लग और स्वयं भघर बंधु दुविधा मे फस गया। अतः क्रोध के आवश मे भघर बंधु येर को बहुत बड़ी बात सुनाता है—

“भघर बंधु—(क्रोध के आवश मे) बौद्ध भिक्षु को देखकर लोग द्वार यत्र कर लत हैं। भिक्षा तक कोई नहा देता है। एक मठली सारे जल को गंदा कर देती है।

येर— (आवेग मे आत हुए) इस गदी मछली ने सारी आयु तुम्हें प्रेम किया है। इस गदी मछली ने सारी आयु तुम्हारी राह दखा है, किंतु तुम्हारे भगवान ने आज तक इसकी नहा सुनी।

भघर— झूठ है झूठ है झूठ है। (पागला की तरह चीत्कार करता बाहर निकल जाता है।) १

स्पष्ट है कि भघर बंधु मे परस्पर विरुद्ध भावनाओं का आ तरिक सघष चल रहा है और इसी कारण से वह येर के सामने अपने को अनियंत्रित पाता है। वह अपने पर नियंत्रण पान के लिए येर पर चिढ़ता है अथवा उससे दूर जाता है। एक बार तो उसने जान बूझकर येर का धनी मारी थी। इस से दम्भ मे बह बहता है—'मैंन छेना मारी थी ताकि इसकी बड़ी बड़ी जाँतो मे जाकर लग जिनसे वह दिन रात मुझ छिप छिप कर दस्तती रहती है।' यहाँ भघर बंधु का आ तरिक सघष व्यजित हो रहा है। वह अपने पर नियंत्रण पान मे सफल नहा हो रहा है। वह

१ कर्तारसिंह दुग्गल—बुद्ध चरण गच्छामि—पृ० २२ (प्र० स० सन १९५८ ६०)

२ वही—पृ० २०

३ वही—पृ० ५२

सघनों के आधार पर अनेक नाटक रचे गये हैं। इन नाटकों में स अधिकतर नाटकों में वीर भारतीयों पर ध्यान केंद्रित किया गया है। इन नाटकों का निमाण साहित्य किया गया है। उद्देश्यों में विविधता होने के कारण नाट्य विषयों में भी विविधता आ गया है।

१. मध्य युग में मन्त्रों के एनिमिस्ट नाटकों का निमाण करने का हिन्दी नाटककारों का प्रमुख उद्देश्य यह रहा है कि जिन महापुरुषों ने स्वातंत्र्य के लिए प्रखर संघर्ष किए हैं उन महापुरुषों के जीवन तथा चरित्र में परिचित कराना। इस दृष्टि से अनेक नाटक रचे गये हैं।

२. दूसरे उद्देश्य के अनुसार कुछ नाटकों में यह दिखाया गया है कि राष्ट्रीयता का धर्म में ऊपर की धीज है। इस सम्बन्ध में स्वयंसेवक और विना नाटक उल्लेखनीय हैं।

३. तीसरे उद्देश्य के अनुसार कुछ नाटकों के द्वारा समाज तथा देश की भलाई के लिए धर्म सुधार तथा समाज सुधार का मार्ग दिखाया गया है। इस दृष्टि से 'कुलीनता' रामानन्द आदि नाटक विचारणीय हैं।

४. चौथे उद्देश्य के अनुसार कुछ नाटकों में भारतीय राजाओं के पारस्परिक संघर्ष के अध्ययन पर प्रकाश डाला गया है।

५. मसूद बिन कामिस द्वारा लिखे पर विजय पान के अनन्तर मुसलमानों के बारबार आक्रमण होने लगे। भारत का धन सारा लूटा जाने लगा। मसूद गजनी धन पान की लालसा से सामनाय के मस्तिष्क पर आक्रमण करना है। इस आक्रमण और उसमें प्रतिकार का चरित्र सीताराम चतुर्थी ने 'जय सामनाय' (१९०६) नाटक लिखा है।

प्रस्तुत नाटक में सात बालक संघर्ष है। देशद्रोही तांत्रिक सामनाय के मस्तिष्क का संघर्ष गुरु का गजना के मसूद की निमंत्रण देना है। उस समय राजा भागवत की आश्रम का प्रतिकार करने के लिए कठिण शत्रु है— मोरार का भूमि पर उसने पग रखे तो मैं उसमें विष के तीन ग्लास डालूँगा। 'भागवत' भागवत पति भागवत का अपना ओर में लहने के लिए निमंत्रण देता है। भागवत के पहुँचने तक स्वयं भागवत संघर्ष करना है। फिर भागवत गजना सामनाय का मस्तिष्क और नगर गुरुता है। भागवत के आने पर आक्रमण भाग जाता है।

संघर्षानुसार घटनाओं के चलने के कारण संघर्षज्ञान घटनाओं पर प्रकाश दिया गया है। प्रस्तुत नाटक में संघर्ष का निवाह ठीक रात्रि में हुआ पाया है। इस नाटक में स्थूल तथा साधारण श्रेणी का संघर्ष है।

(२) 'आमारनाथ दिनकर का गुजरद्वार' (१९६०) नाटक गुजरद्वारपति

कुमारपाल के जीवन की सघपमय घटनाओं पर आधारित हैं। इस नाटक में व्यक्ति-यक्ति का सघप युद्ध का रूप धारण करता है। सिद्धराज जयसिंह की मृत्यु के बाद समस्या पैदा होती है कि गुज्जर मण्डल के राज्य मिहिरासन पर किसे आमीन किया जाय—त्रिभुवन पाल के पुत्र कुमारपाल को या जयसिंह प्रपन्न पुत्र चाहडदेव को ? जयसिंह कुमारपाल में घणा करता था। घणा का कारण था कुमारपाल के पितामह का चौतुक्य सम्राट भीमदेव की नत्तका रानी का पुत्र होना।

तुरगाध्यक्ष ऋणदेव चौहान कुमारपाल का पक्ष लेता है। लेकिन दुर्गाध्यक्ष चाहडदेव का पक्ष लेता है। इमते स्वार्थी और निस्वार्थी व्यक्तियों में सघप छिड़ता है। चाहडदेव गोकम्भरी सम्राट अर्णोराज को गुज्जर पर आक्रमण करने को मजबूत करता है। अर्णोराज अपनी पत्नी का अपमान करता है। क्योंकि वह कुमारपाल की बहिन है अपमानित बहिन कुमारपाल के पास आ जाती है और उसे गोकम्भरी से युद्ध करने को उत्तेजित करती है। कुमारपाल और अर्णोराज में युद्धात्मक सघप छिड़ता है। कुमारपाल की जय होती है। अर्णोराज अपनी पुत्री 'जहनुम' का विवाह कुमारपाल से पत्रका करता है। इससे गुज्जर और सपादलक्ष में शक्ति सम्बन्ध स्थापित होता है।

प्रस्तुत नाटक का बाह्य सघप स्थूल सघप है। इस सघप में कुमारपाल क रक्षणगोल तथा 'माम्य पक्ष की विजय' इष्ट है।

(३) आकारनाथ दिनकर के 'विग्रहराज विंगालदेव (१९५७) नाटक में सपादलक्ष के सम्राट विग्रहराज विंगालदेव का स्वार्थी स्वकीयो और विवेकी आक्रामक से बीरोचित सघप है।

नाटक के आरम्भ में ऐसा वातावरण है जिसमें सघप का उद्भव होता है। सपादलक्ष का नरेश और गुज्जर नरेश में शत्रुता है। गुज्जर नरेश का साथी घूत दुजन भट गोकम्भरी में राजद्रोह की चिनगारिया गुलगाता है। गुज्जर देश की अनुपम सुन्दर नृतिका मदलेखा की सहायता से सुवराज जगदेव का मन बहलाना है और बहकाता भी। तीनों मिलकर कुमार विग्रहराज की हत्या का पट्टयन्त्र रचते हैं। इस आग में तल डालने का काम कुमार विग्रहराज की विमाता गुज्जर नरिनी देवलदेवी करती है। उसकी धारणा है कि कुमार विग्रहराज की माता सुघवा देवी ने उसका अपमान किया है। अतः वह अपमान का प्रतिगोत्र लेने के लिए कुमार विग्रहराज का हत्या का पट्टयन्त्र में सहयोग देती है। परन्तु प्रयोग हत्या कुमार विग्रहराज के बड़े परम भट्टदारक अहनाल व अरुणोराज की हत्या होता है। इससे कुमार विग्रहराज सतप्त (विधुष) हो जाता है।

विग्रहराज तानों अपराधियों का पछनान पर क्षमा करता है। जगदेव राज्य का भार विग्रहराज को सौंपता है। इससे गृहकण्ट समाप्त होता है। विग्रहराज विंगालदेव का आक्रामक म्लैच्छ तुल्यक हम्मीर से द्रुद्ध युद्ध होता है। हम्मीर परा

जिन हाता है। सपाय्यता की मना का पुष्पपुर तक घटती है। आश्रमक का सना

इमक बाद विग्रहराज आश्रमक सुमरा मजिब को भी पराजित कर लेता है।

इस प्रकार विग्रहराज विनालय का दण्डिताय स्वार्थी स्वकीया तथा आक्रमक

विदग्धिया में मध्य है। इस मध्य में विग्रहराज विनालय की विजय छूट है। पर

घटनाओं की भरमार के कारण सधप का निवाह ठीक राति में नहीं हो पाया है।

(१) नवराज निग कृत्त यगस्वी भोज (१९५५) में माला के नरग

भोज के जीवन की सधपमय घटनाओं का स्थान मिला है। मालावाग्गति भोज

प्रजाहितराज राजा है। वह किसी में युद्ध करना नहीं चाहता। लेकिन मान दण की

रणा और प्रजा के हिन के लिए अत्याचारी में युद्ध करना उचित मानता है। चौहान

राजा बीरराम स्वाध्वग मामातत्वामा प्रजा पर अत्याचार करता है। राजा भोज

चौहान पर आक्रमण करता है और उस मार जाता है। काकण नरग तल्प में पृथ्वी

वल्लभ (भाज के पिता) का जन्म बनाया था अपमानित किया था और मृत्यु दण्ड

दिया था। अन राजमाता समुमावता पति पृथ्वीवल्लभ मुज की मृत्यु का प्रतिगाप

जना चाहता है। उस समय काकण नरग जयसिंह सामा की प्रजा पर अत्याचार

करता है। एगो स्थिति में माना समुमावता का झूठा के अनुमार भाज जयसिंह पर

आक्रमण करता है। युद्धात्मक मध्य में जयसिंह की मृत्यु होती है। इस प्रकार पद्मा

वल्लभ मुज की मृत्यु का प्रतिगाप लिया जाना है।

आश्रमाय निगकर धारंवर भाज (१९५८) में भी उस सधप की ही स्थान

दिया गया है। इसमें राजमाता का नाम मणाज्योती है जो पति का हत्या का प्रति

गाप तलगणापाग जयसिंह में लना चाहती है।

उपयुक्त दोनों नाटकों में स्थूत और माथारण शशी का बाह्य सधप है।

प्रस्तुत मध्य किमा महान् उद्देश्य का लेकर नहीं चल रहा है। इस सधप के मूल

में व्यक्ति के मात अपमान का भावना काय कर रहा है।

(५) अमरागचन्द्र भायूर कृत्त काणास में गिन्नी विशु उस कलाकार का

प्रतीक है जो विरह-याग में अपूर्व कला का मजन करता है। गिन्नी विशु उस कला

कार का भा प्रताक है जो कला तथा कलाकार का स्वाधानता रक्षा के लिए अत्या

चारी में प्रयत्न मध्य करता है। रोजाक में गिन्नी घमपन भी उस कलाकार का

प्रतीक है जो अमराग कलाकारों के अधिकारों तथा स्वाधन्य का सुरक्षित रखन के

लिए अत्याचारा में बारतापूर्वक मध्य करता है। इस दृष्टि से काणास प्रतीकात्मक

एतिहासिक नाटक है।

इस नाटक का यह भा उद्देश्यनाय सिद्धता है कि इस नाटक का निमाण

राजनैतिक पष्ठभूमि पर हुआ है पर इसका प्रतिपाद्य कला और कलाकार से सम्ब

धित है।

"कोणाक" (१९५१) में बाह्य तथा आन्तरिक सघर्ष को महत्वपूर्ण स्थान मिला है। उत्कल नरेश नरसिंह देव का प्रधान शिल्पी विष्णु जिसने एक के बाद एक चार अश्विभूत मंदिरों का भुवनेश्वर में निर्माण किया है और अब जो बारह सौ शिल्पियों, मजदूरों की सहायता से बारह वर्ष लम्बी साधना से, अपनी विराट कल्पना 'कोणाक' के रूप में साकार कर रहा है। मंदिर पूरा हो रहा है। परन्तु मंदिर का शिखर पूरा नहीं हो रहा है। चिंतित विष्णु की समझ में नहीं आ रहा है कि क्या मंदिर का शिखर पूरा होगा? कब उस पर केजरी पत्ताका फहरायेगी? विशु राजीव से कहता है— 'कब? आखिर कब हम अमल के ऊपर त्रिपट्टर को स्थापित कर पायेंगे? आज दस राज हो गये कबल इसी के कारण मूर्ति का प्रतिष्ठापन नहीं हो रहा है।' इससे बलावार विष्णु की विवशता, अस्थिरता का पता चलता है।

लाल चेष्टा करने पर भा विष्णु की वस्त्रना बाम नहीं दे रही है। उसका महान सपना पूरा नहीं हो पा रहा है। विवश विष्णु यहाँ तक सोचता है कि यदि कोणाक पूरा न हुआ, तो वह उसे तोड़ देगा।

अचानक नये शिल्पी का आगमन होता है जिसका नाम धमपद है। (वस्तुतः धमपद विशु का ही बेटा है। बीस वर्षों के पूर्व एक शहर किंगोरी से विशु का प्रेम सम्बन्ध रहा। विष्णु उसे 'चन्द्रलेखा' कहा करता था। 'याह' के पहले ही चन्द्रलेखा के पाव भारी हो गए। लोक भय के कारण विष्णु अकेला ही राजधानी भाग गया। इधर चन्द्रलेखा के पुत्र हो गया है। धमपद वही पुत्र है।) युवा धमपद आशु शिल्पि, तब निपुण और तीव्र बुद्धिमान है। उसकी वाणी में आज और सबहार में निमग्नता है।

धमपद का कला विषयक दृष्टिकोण विशु के दृष्टिकोण की अपेक्षा एकदम भिन्न है। धमपद के आगमन के अनंतर सघर्ष की सम्भावना दिखती है। वह उपर स्वभाव का युवक है। उसमें पीड़ितों के प्रति सहानुभूति और शोषकों के प्रति विद्रोह भावना है। इस कारण से धमपद के कला सम्बन्धी विचार जातिकारी हैं। अतः कोणाक में उत्कीर्ण शृंगार मूर्तियाँ धमपद को पसंद नहीं आती। वह जीवन का सघर्ष चाहता है जो जीवन के आन्ति और उत्कर्ष के बीच होता है। वह विशु से कहता है— 'जीवन के आदि और उत्कर्ष के बीच एक और सीढ़ी है—जीवन का पुट पाय, अपराध क्षमा हो आचार्य आपकी कला उस पुरुषार्थ को मूल गई है। जब मैं इन मूर्तियों में बँधे रहस्य जोड़ो को देखता हूँ तो मुझे याद आती है पसीने में नहाते हुये किसान की कोसों तक धारा के विरुद्ध नौका का खेने वाले मल्लाह की, दिन दिन भर कुल्हाड़ी चकराते खटकन वाले लकड़हारे की इनके बिना जीवन अधूरा

है आचार्य ।^१ गोपिता के उद्धार के लिए धर्मपद बहुत कुछ करना चाहता है। यहाँ तक कि वह अत्याचारी पापका संहार भी चाहता है। उस यह समझता है कि कोणाक का निमाण करने वाले मन्त्रों गतिपियाँ पर महामात्य चालुक्य अनेक अत्याचार कर रहा है और प्रधान गतिपि विष्णु का उस बात पर ध्यान नहीं है। विष्णु राजनीतिक मामला में दखल देना नहीं चाहता है। विष्णु के दृष्टिकोण पर आघात करते हुए धर्मपद कहता है— मगर यह भी तो उचित नहीं कि जब धारा और अत्याचार और अकाल की लपटें चल रही हों गतिपि एक गायल और मुरगित बान में यौवन और विलास की मूर्तियाँ ही बनाता रहे।^२

धर्मपद धर्मपद का बाते विष्णु का भी जैकता है लेकिन अब विष्णु का पूरा ध्यान मन्दिर पर चलने स्थापन की समस्या पर केंद्रित हुआ है। अत्याचारों से पीड़ित गतिपियाँ की दरबन्धा पर उसका ध्यान नहीं है। वह अपनी अग्रतिम कला कृति को पणतव प्रदान करने के लिए धर्मपद की महामाया चाहता है। ठीक उसी समय महामात्य चालुक्य का आगमन हुआ है। सधय छिड़ने की सम्भावना सिद्धाई देती है। क्योंकि वही धर्मपद उपस्थित है। धर्मपद जानता है कि महामात्य चालुक्य दण्डपातिका का नेता, पडयन्त्रकार, अत्याचारी और सत्तालाटुप है। अत्याचारी संहार के लिए धर्मपद की भजाए पडक उठती हैं। वह महामात्यपातिका चालुक्य के सामने माना मानकर खड़ा होता है। सत्ता धर्मपद पर चालुक्य की दृष्टि पड़ जाता है। वह पूछता है—

‘चालुक्य—यह युवक यहाँ क्या खड़ा है ?

धर्मपद— मैं आचार्य के सामने गतिपियों की श्रद्धावाक्य कह रहा था।

चालुक्य—गतिपियों की श्रद्धावाक्य ? प्रतिहारी इस युवक को दूर बाहर निकालो।

मुपनखोर कहा का।

धर्मपद— मैं आपही जाता हूँ (बाक वाल श्रवाज से प्रस्थान, आहत अभिमान का मुद्रा)^३

धर्मपद के चल जान पर चालुक्य विष्णु पर अनेक आरोप लगाते हुए कहता है कि कोणाक के निमाण में राज्यकाय का धन नष्ट हो रहा है गतिपि और मन्त्रों ठीक काम नहीं कर रहे हैं। वह जान के पहल विष्णु को धर्मकता है— मुन ला और बान सारकर मुन ला। आज से एक मन्त्राह के अन्तर यदि कोणाक के राज्य पुरा न हुआ तो (कुछ दखल गन्तों पर जोर देने हुए) तुम लोगों के हाथ काट

१ जगन्नीलचन्द्र माधुर—कोणाक—पृ० ३४ (नवीं सं० सन १९६६ ई०)

२ वही, पृ० २५

३ वही पृष्ठ ६८

दिये जायेंगे ।”

अब विष्णु के दक्षिणोण में एकदम परिवर्तन होता है । अब उसे कोणाक की पूणता पर नहीं, बल्कि निरापराधी गिल्पियों के जीवन की सुरक्षा पर ध्यान केंद्रित करना पड़ता है । उस अब गिल्पिया की जीवन रक्षा के लिये कोणाक को पूरा करना होगा । वह इस काय में धमपद की सहायता रता है । इस सहायता के बदले में विष्णु ने, यदि र में मूर्ति प्रतिष्ठापना के दिन अपने सभी अधिकार धमपद को, सौंने का वचन दिया । धमपद उस दिन तत्त गिल्पियों की कर्ण वषायें सत्कल-नरेण के सामने रचना चाहता है ।

धमपद की योजना सफल होती है और कोणाक पूरा हो जाता है । प्रजा वत्सल नरेण नरसिंह देव का आग्रम होता है । धमपद की बातों की सुनकर नरेण नरसिंहदेव गिल्पिया के उद्धार का अमिषवन देते हैं । ठीक उस समय चालुक्य दण्ड पाणिक सेना की सहायता से कोणाक पर आक्रमण करता है । धमपद अपने अदम्य साहस और सगठन कोणल से गिल्पियों और मजदूरों को प्रजावत्सल राजा की रक्षा के लिये, अत्याचारी से लड़ने को प्रवत्त करता है । धमपद चालुक्य के दूत गबालिक से दुद्रतापूषक कहता है— बहुत हुआ बहुत हुआ दूत । क्या हम लोग भेद वकरिया हैं जो चाह जिसके हवाले कर दी जाय ? आज ही तो हमारे भाग्य का फैसला है । जिस सिंहासन को तुम आज डीवाडोल कर रहे हो, वह हमारा ही वषो पर टिका है । क्या उस पर वह वठगा, जिसके कारण सबडो घर उखड चुक हैं, वह जिसने कोणाक के सौदय निर्माता गिल्पिया को ठीकरो से तुच्छ मान ठुकराया ? कलिंग हमारा है और उसका अधिपति है हमारा प्रजावत्सल नरेण श्रीनरसिंहदेव ।” अपने नये स्वामी के पास यह अगारा भरा सदेगा — जाओ कि कलिंग-नरस श्रीनरसिंहदेव महाराज, अत्याचारी विश्वासघातियों की धमकिया की बि ता नहीं करत । वे आज अकेले नहीं हैं, आज उनके पीछे वह गक्ति है जो कर्णिक के गिल्पिया और मजदूरों में दुद्रम सेनाभा का बल भर देगी । कोणाक का मन्दिर आज दुग का काम देगा । जाओ हमें चुनौती स्वीकार है ।”

सचमुच धमपद के नेतृत्व में सभी गिल्पि और मजदूर अपने प्राणा पर खेलने और अत्याचारी का प्रतिकार करन को तत्पर होते हैं । इनके गस्त्र हैं—कुदाली दण्ड हथौडा और पत्थर । कोणाक का मन्दिर दुग और धमपद दुगपति बन जाता है । मुद्रात्तमक सपप छिड जाता है । गत्र के वाणा स आहत धमपद को मूर्छा आ

१ जगदीशचंद्र माधुर-कोणाक-पृ० ३९ (नवी स० सन १९६४ ई०)

३ वही, पृ० ५७

४ वही, पृ० ५८

जाता है। उस समय विष्णु मन्थना है कि घमपद के गले का माला में रामदेव की वह प्रतिमा है जो विष्णु ने चन्द्रलम्बा का भेंट दी थी।

इस समय विष्णु में अनेक प्रश्नों की लहर आन्तरिक सघन चलता है। उसी कला की विष्णु माचता है कि क्या घमपद मेरा पुत्र है? क्या वह मुझे पिता कह कर पुकारेगा? मैं उस वक़्त कहूँ कि मैं तुम्हारा पिता हूँ? क्या वह मेरी बात पर विश्वास करेगा? विष्णु इन प्रश्नों के कारण निश्चय नहीं कर पाता कि घमपद का वास्तविकता से परिचय किया जाय अथवा न किया जाय? अपने आन्तरिक सघन का प्रकट करत हुए विष्णु मौल्य से कहता है— मौल्य कम उस बनाऊँगा? मुझे तो वह जानता नही पर जान लन पर क्या मोचगा वह? गायद गायन (विकल मुद्रा) आह मौल्य! वरसों गुलाब अथवा क बाग़ यह उम्मीद उठाता क्या मुझे अपना बनाकर रहेगा? क्या वह मेरा मुक्त भा दखना चाहेगा? 'मौल्य विष्णु को समझाने का चष्टा करता है पर विष्णु का आन्तरिक सघन नहीं मिटता है। विष्णु में घमपद से बातचीत करने का भी सामर्थ्य नहीं रहती है। अब वह मौल्य और घमपद का बातचीत छिपकर सुनता है।

घमपद की बातें से विष्णु में यह भाव उत्पन्न होता है कि घमपद मेरा ही पुत्र है। विष्णु में घमपद से पिता के रूप में मिलने की भावना तीव्र बन जाती है। विष्णु के पर घमपद की आर बढ़ने के लिए अक्षीर हो जाते हैं। घमपद जब मौल्य से कहता है कि मेरी माँ अब जातिन नहीं है, तब विष्णु मर्माहत हो पीछे हट जाता है। उसका आन्तरिक सघन तीव्र रूप ग्रहण करता है।

बिना किसी निश्चय किए ही अचानक विष्णु सामने आकर घमपद से बातचीत करने लगता है। पर विष्णु में घमपद का यह बताने का गति नहीं है कि मैं तब पिता हूँ। कुछ क्षणों के उपरांत विष्णु अपने को एक नहीं पाता। वह भावना में आगे बढ़ता है और घमपद के हाथ का अपने चहरे में रखता हुआ व्यथित और दमन पूरा स्वर में कहता है— घमपद मेरे बच्चे मेरे बेटे। 'विष्णु गाने लगता है। इस समय घमपद अपने समझारी से पिता का आन्तरिक सघन से मुक्त कर देता है।

इस आन्तरिक सघन से मुक्त होत हुआ विष्णु में पुनः आन्तरिक सघन छिड़ता है। विष्णु में पुत्र रत्ना का माह जगता है। विष्णु कलाकार का स्वाधीनता रत्ना का भूलकर पुत्र रत्ना का प्राण बलि देता है। वह पुत्र रत्ना के लिए अत्याचारी घाली के आगे मान्य मानने का तन्त्र चलाता है। बार घमपद को पिता का आकुलता बतलता है। घमपद जानता है कि पुत्र रत्ना के माह का प्राणायाम देने का अर्थ है अत्याचारी की शान्तता का स्वीकार करना और कलाकार का स्वाधीनता का गणधोना।

१ जगन्नाथचन्द्र माधुर—कालिका—पृ० ६० (नवी म० मन् १९६६ ई०)

२ वही पृ० ७२।

ऐसा न हो, इसलिए धर्मपद निष्क्रिय बने पिता को वत्तव्य का स्मरण दिये हुए चेतावनी देता है—'जिस नीच से आप भीख मांगते हैं उस भीख दूँगा, अपने प्राणों की भीख । मेरा मोह आपको दुबल बना रहा है । आज गिल्पी पर अत्याचार का प्रहार हो रहा है । बला पर मदाघना टूट पड़ी है । आपका सुनहरा सपना बही कोणाक एक पामर, पापी अत्याचारी के हाथ का खिलौना बन जायगा । आतंक के हाथों में जबरदस्ती हुई कला सिमकेगी । बही कारीगर की सबसे बड़ी हार होगी, सबसे भारी हार ।'" इतना कहकर धर्मपद घायल अवस्था में भी अत्याचारी चालुक्य को पराभूत करने के लिए चला जाता है ।

धर्मपद की अोजमयी वाणी से विष्णु में तीव्र आन्तरिक सघर्ष आरम्भ होता है । वह नियम नहीं कर पाता कि पुत्र रक्षा के लिए अत्याचारी की दासता को स्वीकार किया जाय अथवा कलाकार की स्वाधीनता रक्षा के लिए अत्याचारी से सघर्ष किया जाय ? वह अस्तिरता में कभी चटता है कभी घमटा है । तीव्र आन्तरिक सघर्ष से मुक्त होने के लिए विष्णु कोणाक (कलाकार की स्वाधीनता) की रक्षा का नियम करता है । उसी क्षण विष्णु को धर्मपद की वीर्यवति का समाचार मिलता है । प्रमुख विष्णु मन्दिर को गिराकर अत्याचारी का अन्त करने में सफलता पाता है । विष्णु कोणाक को गिल्पी की पराजय का प्रतीक नहीं होने देता । स्वाधीनताप्रिय शिल्पिया ने अत्याचारी के प्रतिवाराय जो प्रखर सघर्ष किया है वह अति उच्च श्रेणी का सघर्ष है । इस सघर्ष में शिल्पियों के रक्षणशील एवं याम्य पक्ष की विजय हुई है । इस सघर्ष में गिल्पियों की विजय ही अभीष्ट था ।

गिल्पी विष्णु का दो सद्विचारों का सघर्ष श्रेष्ठतम श्रेणी का सघर्ष है । एक ओर प्रिय पुत्र की रक्षा का विचार है तो दूसरी ओर प्रिय कला की रक्षा का विचार है । गिल्पी विष्णु कला तथा कलाकार की स्वाधीनता रक्षा को प्राधान्य देने का नियम करता है । इस आन्तरिक सघर्ष में कलाकार की स्वाधीनता रक्षा को प्राधान्य देना ही अभीष्ट था । अन्त प्रस्तुत सघर्ष श्रेष्ठतम श्रेणी पाने में सफल रहा है । प्रस्तुत सघर्ष सूक्ष्म सघर्ष है ।

'कोणाक' में बाह्य तथा आन्तरिक सघर्ष का निर्वाह अति उच्च कलात्मक कौशल के साथ किया गया है । दोनों मध्यम त्रमण चरम सीमा पर पहुँचकर समाप्त हुए हैं ।

(६) हरिकृष्ण प्रेमी के 'प्रवासस्तम्भ' (१९५४) नाटक में महत्वाकांक्षी (कालभोज) बाप्पा रावल का, मेवाड़ राज्य के संस्थापन के लिए, चित्तौड़ राज मानसिंह से और आक्रामक अरबों से सघर्ष है । प्रस्तुत नाटक में बाप्पा रावल का सघर्ष ही प्रमान सघर्ष है ।

मिथ प्रण का अरबी नाम 'मुन्न' आक्रमण करने के उद्देश्य से चित्तौड़ की ओर बढ़ रहा है। चित्तौड़ का मानवा बगी राजा मानसिंह प्रतिकार की तयारी नहीं करता। वह अरबों का माण्डलिक बनना चाहता है। बाप्पा रावल का अरबों का माण्डलिक बनना असंभव है। वह और क्रांतिकारी शक्तिवादा तथा ज्वाला स्वाधीनता प्रेमियों का गुप्त संगठन करते हैं। इस संघर्ष के बाद पर राजमुकुट छीन कर कालमात्र बाप्पा के सम्मुख पर रखा जाता है। बाप्पा रावल के नेतृत्व में प्रजा आक्रामक अरबों का पराभूत कर देती है। राजनीतिर दृष्टि से अरबी सुनापन मन्त्री की पुत्री हमासा से बाप्पा का विवाह किया जाता है।

बाप्पा प्रजा का गति में विश्वास करता है। वह मानता है कि प्रजा में राजा के तौर पर राजमुकुट रखने उतारने की समझा है। वह समाज में व्याप्त विषमता का मिटाना चाहता है। वह नीच और उच्च क्षत्रिय और भी राजा और प्रजा के बीच की विषमता को मिटाने का पान देना चाहता है। जिन वस्तुओं पर मर्यादों और विश्वास के कारण अनुपम अनुपम में विषमता स्थापित की जाती है, उनको नष्ट करना चाहता है। समाज का छिन्न भिन्न कर देने वाली नीतियों और अछूत प्रथा का उन्नाहना चाहता है। वह कर्ता है— 'मैं तो उच्च जाति उच्च वर्ग और सत्ता के अभिमान का एक पक्षी लगाना चाहता हूँ'।¹ इसीलिए वह नाग-नरेश की पुत्री पद्मा से विवाह नहीं करता। इस प्रकार इस नाटक में बाप्पा रावल का आक्रामकों से युद्धात्मक संघर्ष भी है साथ-साथ समाज की पापक परम्पराओं से भी संघर्ष है।

इस संघर्ष में बाप्पा रावल की जीत हुई है। प्रस्तुत संघर्ष वैचारिक तथा उच्च श्रेणी का संघर्ष है।

(७) 'मगधनीप्रसाद बागपया का राय पिथौरा' (१९५८) और 'श्रीका रनाथ दिनकर का अंतिम मझाट' (१९५९) दोनों नाटक पश्चाराज चौहान के संघर्षमय जीवन से सम्बंधित हैं। 'राय पिथौरा' में पृथ्वीराज चौहान का आक्रामक मुहम्मद गरीब संघर्ष है। इस संघर्ष के छिड़ने का कारण यह है कि पृथ्वीराज द्वारा मुहम्मद गरीब का भतीजा हुसैन खाँ का अपन यहाँ आश्रय दिया जाता। गरीब का प्रेमी हुसैन खाँ से प्रेम करने लगी थी। इससे गरीब और हुसैन खाँ का नहीं पटती थी। अतः हुसैन खाँ अपना प्रेमी का स्वर पश्चाराज के आश्रय में आ जाता है। पश्चाराज मुहम्मद गरीब चिढ़कर आक्रमण करता है। पृथ्वीराज उसे पराभूत कर बन्दी बनाता है। पश्चाराज उत्प्रेरता से उस मुक्त कर देता है। गरीब द्वारा आक्रमण करता है। पुनः वह उसे हाथ में धरता है। तामरी बार मुहम्मद गरीब का उद्देश्य आक्रमण होता है। पश्चाराज का हाथ माना पड़ता है। पृथ्वीराज

को बन्दी बना कर उसकी आँखें निकाली जाती हैं। पृथ्वीराज के गद्द बेधी बाण से अचानक मुहम्मद गोरी का वध होता है। उस समय पृथ्वीराज अपने सघर्षमय जीवन का निर्देश करते हुए कहता है—‘बचपन मे युद्ध, किशोरवय मे युद्ध, मिलन मे युद्ध, सयोग मे युद्ध, वियोग मे युद्ध, पृथ्वीराज का दूसरा नाम ही युद्ध है—उसकी प्रत्येक यात्रा विजय यात्रा रही है।’^१ ‘विजय ही जीवन है।’^२

‘अन्तिम सम्राट’ में पृथ्वीराज के बाका और सामन्तगण हुसैनखाँ को आश्रय देकर सघर्ष मोल लेना नहीं चाहते। लेकिन पृथ्वीराज दृढ़ता के साथ शरणागत को आश्रय देता है। वह शरणागत की रक्षा को अपना धर्म मानता है। जब उसे बताया जाता है कि इस घटना से लाभ उठाकर शत्रु आर्यभूमि पर पैर फालाना चाहता है, तब पृथ्वीराज धीरतापूर्वक कहता है—‘हम उस पर को काटकर फेंक देंगे। जा पर हमारे अन्ध की कल्पना से हमारी भूमि—हमारी मातृभूमि—की ओर बढ़ना चाहता है उसे नष्ट करने की क्षमता पृथ्वीराज को परम्परा में मिली है।’^३ लेकिन दुर्भाग्य से पृथ्वीराज का स्वदेशिया से भी सघर्ष छिड़ता है। एक ओर गुज्जर के बालुक्यराज भीमदेव से सघर्ष है, तो दूसरी ओर सयोगिता के अपहरण के कारण कनीजाधिपति जयचन्द से सघर्ष है। ये दोनों पृथ्वीराज को हराने में आक्रमक मुहम्मद गोरी की सहायता करते हैं। इस प्रकार उक्त दोनों नाटकों में युद्धात्मक बाह्य सघर्ष है।

भरवप्रसाद गुप्त के ‘चन्दबरदासी’ नाटक में पृथ्वीराज की अत्यधिक विलासिता के साथ साथ उक्त सघर्ष भी प्रदर्शित हुआ है।

उपयुक्त तीनों नाटकों में सघर्षहीन घटनाओं की बहुलता के कारण बाह्य सघर्ष का निर्वाह व्यवस्थित नहीं हो पाया है। प्रस्तुत सघर्ष बहुत स्थूल सघर्ष है। इस सघर्ष के अंत में मुहम्मद गोरी की जीत हुई है। सघर्ष अत्यन्त सामान्य श्रेणी का है।

यमुनाप्रसाद त्रिपाठी के ‘आजादी या मौत उफ वीर मलखान नाटक’ (१९३६) में भी पृथ्वीराज और सिरसा के वीर मलखान का युद्धात्मक सघर्ष है। पृथ्वीराज महोबा पर आक्रमण करने से पहले सिरसा पर आक्रमण करता है। वीर मलखान और भाई सुलखान अपनी स्वाधीनता के लिए अपने अंत तक सघर्ष करते हैं। उन्हें वीरगति मिल जाती है। इस नाटक में भी आक्रमक पृथ्वीराज विजय पाने में सफल होता है। इस सघर्ष का कारण पृथ्वीराज की राज्यविस्तार सम्बन्धी आकांक्षा है। प्रस्तुत सघर्ष स्थूल तथा सामान्य श्रेणी का है।

विश्वम्भरनाथ उपाध्याय का ‘बलियुगीन अभिमन्यु’ (१९६१) नाटक

१ भगवतीप्रसाद बाजपेयी—रायपिथौरा—पृ० १६४ (द्वि० सं० सन् १९६२ ई०)

२ वही पृ० १७६।

३ ओंकारनाथ दिनकर—अन्तिम सम्राट—पृ० ९ (प्र० सं० सन् १९५९)

पृथ्वीराज से हुए आल्हा ऊल्हा और रामन के सघर्ष से सम्बन्धित है। पृथ्वीराज चौहान चक्रवर्ती धनन की बाछा से जनपद महाबा पर आक्रमण करता है। महोबा की ओर से वीर आल्हा ऊल्हा और जयचन्द का भताता रामन प्रतिवार करता है। रामन वीर अभिमन्यु की भाँति लड़ता है और पृथ्वीराज की सहा को भारी क्षति पहुँचाता है। पृथ्वीराज दादवधी बाण से रामन का भाँ और आल्हा, ऊल्हा का भी बध करता है। इस सघर्ष में आक्रामक पृथ्वीराज की जात होती है। प्रसृत सघर्ष स्थूल तथा सामान्य श्रेणी का है।

(८) डॉ० गाविन्दरास का 'कूलीनता' (१९८०) नाटक सघर्ष की दृष्टि से उल्लेखनीय है। इसमें बाह्य सघर्ष का महत्वपूर्ण स्थान मिला है। इस नाटक की घटनाएँ जिस काल से सम्बन्धित हैं, उस समय त्रिपुरी पर कच्छुरी वगैरे का अन्तिम राजा विजयसिंह देव राज्य करता था। इस नाटक में विजयसिंह देव का मन्त्री मुरमा पाठक गोंड यदुराय का त्रिपुरी के सिंहासन पर विराजमान कराता है। इस मन्त्र में गोंड यदुराय और विजयसिंह देव का उदात्त कालांतर सघर्ष देखी है।

गोंडवश का यदुराय बाण-बध से गल्य-युद्ध में, लहम-युद्ध में, छुरिका-युद्ध में सक्षम है। विजयसिंह देव के दरबार में विजयसिंह देव का उपलब्ध में जा युद्ध कला प्रदर्शित होती है, उस दमकर यदुराय गाँव का मनघट्ट वार शोषित किया जाता है। यहाँ से सघर्ष का आरम्भ होता है। उस समय राजकुमारी रवा मुन्दरी के मन में यदुराय के मल्लक पर तिष्ठ करन की इच्छा होता है। यदुराय के प्रति राजकुमारी का आकर्षण दमकर विजयसिंह देव का समापति खण्डपाठ द्वारा सज्ज सटता है। वह यदुराय के विरुद्ध विजयसिंह देव के कान मरन का धट्टा करता है। वह बताता है कि राजकुमारी के इस आकर्षण से अपना उच्च कूल कलित होगा। क्योंकि यदुराय गूढ़ गोंड है अस्पृश्य है मुद्ध क्षत्रियों का घम है, गूढ़ का नहा। गूढ़ का काम तीनों बनों की सेवा करना है। अतः अघर्षी यदुराय का पुरस्कार के द्वारा दण्ड देना चाहिए।

वार यदुराय प्रतिक्रियावादी खण्डपीठ से नहीं करता। वह खण्डपीठ को मुँहताड़ जवाब देता है— 'जब के अनुमार वगैरे नहीं, मैं कम के अनुमार वगैरे मानता हूँ।' गत्ता विजयसिंह देव का यदुराय की बातें अच्छी नहीं लगना। वह यदुराय को अपने राज्य से निष्कासित करता है।

इपर रवामुन्दरी और पिता विजयसिंह देव में सघर्ष आरम्भ होता है। क्योंकि रवामुन्दरी प्रतिज्ञा करता है— 'यदि विवाह कहेगा तो नहीं' (यदुराय) के माय नहीं तो आज्ञा कुमारी खूँगा।' इस प्रतिज्ञा के कारण पिता-पुत्री में सघर्ष

छिड़ता है ।

राजा विजयसिंह देव और मंत्री सुरभी पाठक में भी सघर्ष छिड़ता है । राजा विजयसिंह देव सहाबुद्दीन गोरी के सूबेदार कुतुबुद्दीन ऐबक का माण्डलिक बनना चाहता है । पर मंत्री सुरभी पाठक विरोध करता है । वह मन्त्री-मद त्याग देता है और मण्डला के राजा नागदेव के यहाँ आश्रय लेकर देशोद्धार का काम करता है । मंत्री सुरभी पाठक से मन्त्रणा पाकर यदुराय भी गाछा की सेना बनाता है और देशोद्धार के लिए प्रयत्नशील होता है । त्रिपुरी की सेना मण्डला पर आक्रमण करती है । यदुराय की सेना त्रिपुरी सेना से युद्ध करती है । चण्डपीड मारा जाता है । यदुराय की जीत होती है । इस युद्ध में रेवासुन्दरी भी यदुराय की ओर से लड़ती है । इस युद्ध के पश्चात् यदुराय, त्रिपुरी पर चढ़ाई करने वाली (कुतुबुद्दीन ऐबक की) सेना से, युद्ध करता है । आक्रामक को पराभूत कर त्रिपुरी की स्वतन्त्रता की रक्षा करता है । परिणामस्वरूप यदुराय से रेवासुन्दरी का विवाह होता है । यदुराय त्रिपुरी का अधिपति बन जाता है । यदुराय अपने कम से सिद्ध करके दिखाता है—“ससार में काम का महत्त्व है और काम ही कलीनता की कमीटी है ।” “ससार में कम ही मुख्य है और कूलानता कम पर निर्भर रहता है ।” इस दृष्टिकोण के अनुसार यदुराय का सघर्ष किसी व्यक्ति के विरुद्ध नहीं, बल्कि उस समाज से है, जो स्वायत्तता के लिए घातक परम्पराओं को सुरक्षित रखने की चेष्टा करता है । इस सघर्ष में विवेकी सुरभी पाठक और रेवासुन्दरी यदुराय के क्रांतिकारी विचारों तथा कार्यों का साथ देते हैं । यह सघर्ष परस्पर विरुद्ध विचारधाराओं का वैचारिक सघर्ष है । इस सघर्ष में यदुराय के आक्रमणशाल पक्ष के सदस्यों की जीत हो जाती है । अतः प्रस्तुत सघर्ष वैचारिक तथा उच्च श्रेणी का सघर्ष है । सघर्ष का निर्वाह व्यवस्थित किया गया है ।

(९) रण ममीर के महाराज हम्मीर की उदारता धीरता और क्षणभंगुरता का प्रकाश में लाने के प्रयोजन से हरिकृष्ण प्रेमान 'आहुति' बलराम चौहान ने पनाह' (१९५७) उदयसिंह मटनागर ने 'दहकते अगारे' (१९५९) नाटका का सज्जन किया है । सघर्ष की दृष्टि से हरिकृष्ण प्रेमी का "आहुति" अधिक विचारणीय है ।

इसमें लम्पट, विलासा अलाउद्दीन नल्हरणोगढ़ के राजपूत किलदार की पुत्री चपला की इज्जत पर डाका डालने को प्रवृत्त होता है । लेकिन मीर माहिमा (अलाउद्दीन के सेनापति मीर गमर का भाई) अलाउद्दीन का प्रतिरोध करता है । अलाउद्दीन गुस्से में आकर मीर माहिमा को अपनी हूकूमत की हदके बाहर चले जाने

१ डॉ० गोविन्ददास-कुलीनता-पृ० १२७ (छठा सं० सन् १९६६)

२ वही, पृ० १२७ ।

का हुक्म देता है। मीर माहिमा जान जात अगुहरीन का मुनाता है—“हर एक मद का पत्र है कि वह औरत का बचाव। औरत चाह वह बिमा बीम की हो, उसकी इज्जत करनी चाहिए।” इस आपान स अगुहरीन विरमिताता गूना है। सघर्ष का आरम्भ होता है।

उपर बार हम्मीर की मन स्थिति इस प्रकार है— मर प्राणा में अमृतप का अगानि का ओर उद्दाम आकाशा का भयकर बवदर उठना रहता है। मरा जो करना है पूजनों करत म सिंची हुई नमारी जमभूमि पर अधिकार कर घन की घनी यजाने वालों म शोण लूँ। मेरे प्राणा म जाग का नूफान लहराना है वनी मुझे इन जगली घातिया म लिय फिरता है।^१ वह स्वाधानता क गिण अगुहरीन स गून की छोटी खेलना चाहता है। मजाम स वह अवसर आ जाना है। वर परणामन मार माहिमा की रणघम्मीर म आश्रय गता है। यहाँ म सघर्ष का विकास गता है।

अगुहरीन रणघम्मीर पर अधिकार पान और मार माहिमा का गिरफ्तार करत के गिण सनापति मार गमन का भेजता है।

इपर हम्मार भा यद की पूरी तयारा करता है। वह यह उमाद स कहता है— मात जागत बबल युद्ध क हा स्वप्न। जितना मुन्न है यन जावन। सघर्ष का ही नाम तो जावन है।^२

हम्मीर बिमा भी गत पर मघि या समझीना नग चाहता। वर परणामन की रता के लिए प्राणों पर खेलना पसंद करता है। वह जिनो मर यद्वारमक सघर्ष चलता रहता है। एक दिन हम्मार और उमक माया कमरिया बाना पटनकर दुग म बाहर आकर युद्ध करत हैं। अगुहरीन का मना परामुत हाकर भागना आरम्भ करती है। उपर गन म राजपूत स्त्रियों का लगता है अपनी पराजय हुई है। अन स अपन का औहर-ज्वाला म अपण कर गती हैं। यह दमकर नम्मीर की मना गढ़ की ओर जान क बन्न अगुहरीन का मना का पाछा करन लगता है। इस युद्ध में मीर माहिमा और मीर गमन गनों भाई परस्पर विरुद्ध लड़कर बागगनि पात है।

स्वाधीनता प्रिय नम्मीर का मरय उच्च श्रेणा का मरय है। इस सघर्ष का निवाह ठीक रीति मे किया गया है। प्रम्नुत सघर्ष क्रमन चरम भीमा पर पहुँच गया है।

मीर गमन का परस्पर विरुद्ध विचारों का आन्तरिक सघर्ष भी गनीय है। वह जानता है कि अगुहरीन का पन अयाय का है और मार माहिमा का

१ हरिकृष्ण प्रेमी—आहुति—पृष्ठ ० (मजहबुल मु० मन् १०६८ ई०)

२ वहा प० १०।

३ वही पृ० ५१।

‘याय्य का । इच्छा न होते हुए भी उसे अ-याय्य के पक्ष की ओर से याय्य पक्ष से लड़ना पड़ता है । मीर गमरू म कीम के प्रति अघ थड़ा अधिक है । इसके साथ ही साथ वह अपने मालिक व प्रति वफादार रहना उचित समझता है । अतः वह मालिक के दुश्मन को अपना दुश्मन मानता है । लेकिन इतना कहने पर भी मीर गमरू का हृदय मीर माहिमा से लड़ना पसंद नहीं करता । वह जमाल से कहता है— ‘कीमो से कीमों की लड़ाई नहीं होती, जमाल । वह तो इंसान की ख्वाहिशें लड़ती हैं । अलाउद्दीन इस्लाम नहीं है, हम्मीर हिन्दू धर्म नहीं है । एक है दिल्ली का बादशाह और एक रणघम्मीर का राजा । दिल्ली का बादशाह रणघम्मीर के राजा को अपना गुलाम बनाना चाहता है और वह अपनी आजादी बनाये रखना चाहता है । दोनों का घमण्ड इतने लोगों का खून करा रहा है ।’” लेकिन ‘महाराव का इरादा’ जैसा है इसलिए उसके घमण्ड की इज्जत करनी चाहिए । जैसा इरादे के लिए जानें देने वाले मरकर भी जिंदा रहते हैं ।”

कोई नियम न कर पाने के कारण मीर गमरू मत्स्य तक आंतरिक सघष से मुक्त नहीं हो पाता । मीर गमरू का परस्पर विरुद्ध विचारों का आंतरिक सघष सूक्ष्म तथा उच्च श्रेणी का है ।

बलराम चौहान के पनाह’ नाटक में बाह्य सघष का आरम्भ महाराव हम्मीर की मायप्रियता से होता है । हम्मीर भाई भोजदेव की सारी संपत्ति राज्य के अधिकार में कर लेता है और उस निर्वासित भी कर देता है । क्योंकि भोजदेव ने राज्य के धन का व्यक्तिगत रूप से उपभोग किया था ।

भोजदेव अलाउद्दीन का मित्र बनकर उस रणघम्मीर पर खड़ा करने को उकसाता है । उधर गुजरात पर विजय पान के बाद अलाउद्दीन के सिपहसालारों में आपसां झगड़ा आरम्भ होता है । सिपहसालार नसरतखी से लड़कर मीर मुहम्मद अपनी रक्षा के लिए हम्मीर के आश्रय में रहता है । इस बात को लेकर अलाउद्दीन रणघम्मीर पर खड़ा करता है । देगद्गोही लोगों के कारण हम्मीर को हारना पड़ता है ।

उदयसिंह भटनागर व ‘दहकते अमारे’ में राजा हम्मीर का सीनेला भाई भोजदेव, ईर्ष्याविष अलाउद्दीन के पास जाता है और रणघम्मीर पर आक्रमण करने को उकसाता है । उधर स मीर मुहम्मद अलाउद्दीन से वगावत कर हम्मीर की शरण में आता है । परिणामस्वरूप युद्धात्मक सघष छिड़ता है । देगद्गोहियों विद्रोह सघातिया के कारण हम्मीर की हार होनी है ।

उपयुक्त तीनों नाटकों में स्वाधीनता प्रिय हम्मीर का सघष उच्च श्रेणी का

सघष है। इस सघष में हम्मीर के रक्षणगीत पद्य की पराजय हुई है।

(१०) हरिकृष्ण प्रेमी का 'गतरज व मित्रता' (१९५५, नाटक उनके 'मित्र' नाटक का नवीनतम रूप है।) इस नाटक में मित्रता का युद्धात्मक सघष है। जसलमर व महाराव जीतसिंह का छोटा पुत्र रतनसिंह और दिल्ली के बादशाह अलाउद्दीन का मनापति महबूब खाँ, इन दोनों में मित्रता है। दाना का गतरज खेन का गीत है। लेकिन इन दोनों पर सच्ची लड़ाई खेन का वक्त आता है।

जसलमर खाँ दिल्ली का आर जा रहा खजाना लूटत है और दिल्ली के पाँच सौ सिपाहियों को मोन व घाट उतारत है। हमम सघष का आरम्भ होता है। इस घटना का बन्ना लन के लिए अलाउद्दीन जसलमर पर चढ़ाई करने का काम महबूब खाँ को सौंपता है। जसलमर की आर में रतनसिंह लड़ता है तो अलाउद्दीन की ओर से महबूब खाँ। विश्वासघाती मुरजसिंह के कारण रतनसिंह का हार खाना पड़ती है।

इस नाटक में दिखाया गया है कि दानों मित्र युद्धभूमि में भी किस प्रकार मित्रता निभाते हैं। युद्धभूमि में तलवारें मिलाने वाले एकता में हृदय भी मिलते हैं। ऐसी स्थिति में महबूब खाँ दुविधा में उलझता है। वह अपनी दुविधा इस प्रकार प्रकट करता है -- एक तरफ मित्रता है दूसरी तरफ अपने सम्राट व प्रति कृत्यपालन का भावना।^१ न वह मित्रता पर अधिक ध्यान देना चाहता है न कृत्यपालन की भावना पर। जहाँ तक दाना का भा निभाता है।

परस्पर विरुद्ध भावनाओं के कारण रतनसिंह और महबूब खाँ का सघष उच्च श्रेणी का सघष है। महबूब खाँ का भावनाओं का आंतरिक सघष सूक्ष्म तथा उच्च श्रेणी का सघष है।

(११) हरिकृष्ण प्रेमी के साँपो की सृष्टि^२ (१९६६) नाटक में मलिक काफूर और रानी कमलावती बड़े अलाउद्दीन को नष्ट कर दिल्ली की सत्ता अपने हाथों में लेने के लिए सघष करते हैं। जो मलिक काफूर अलाउद्दीन की हत्या कर सत्ता अपने हाथों में लेता है उसका भी गुन होता है।

गुजरात के पराजित राजा कर्णसिंह का अपद्वत रानी कमलावती भी अलाउद्दीन के नाश के लिए प्रयत्न करती है। उस अलाउद्दीन के अंतपुर में रहना पड़ता है। वह यहाँ ध्यान का उदय बताती है -- मैं दिल्ली के तख्त के नीचे साँपो का सृष्टि करने आई हूँ।^३ वह अपनी बेटा देवल का मित्ररखाँ (अलाउद्दीन का पुत्र) से विवाह कराता है और मित्ररखाँ का दिल्ली के तख्त पर विठान का अमर प्रयास करती है। इस प्रकार इस नाटक में राजमत्ता पान के स्वाध को लेकर अत्यंत स्थूल तथा निम्न श्रेणी का सघष चलता है।

१ हरिकृष्ण प्रेमी-गतरज व मित्रता-पृ० ३४ (सन १९५५ का संस्करण)

२ हरिकृष्ण प्रेमी-साँपो की सृष्टि-पृ० १५ (प० सं० सन् १९६६ ई०)

(१२) उपेन्द्रनाथ अशक के "जय-पराजय" (१९३८), "व्यथित हृदय" के 'पुण्य फल' (१९३७) आकारनाथ त्रिनेत्र के 'मुक्ति-यन्' (१९६७) और हरि कृष्ण प्रेमी के भाई भाई (१९६९) में राजसत्ता के लिए राजपूतों का पारस्परिक सघप है।

"जय पराजय" में दिखाया गया है कि दुर्भाग्य ॥ हसाबाई (महावर के राठौर की ब्या) का विवाह चण्ड से होने के बदल चण्ड के पिता राणा लक्षसिंह से होता है। हसाबाई चण्ड को अपना प्रेमी बनाने का प्रयास करती है। चण्ड अस्वीकार करता है। चण्ड से प्रतिशोध लाने के लिए हसाबाई दुष्ट एवं स्वाभाविक रूप से अपने महा आश्रय देती है। रणमल हसाबाई का भाई है। चण्ड अपमानित होकर माझू के सुलतान के आश्रय में चला जाता है। इधर रणमल मेवाड़ पर अधिकार पाने के लिए हसाबाई के पुत्र मोक्ल की हत्या का षडयन्त्र रचता है। हसाबाई के निमग्नानुसार चण्ड लौट आता है और रणमल को पराभूत कर मेवाड़ को राठौरों के अधिपति से मुक्त कर देता है।

'मुक्ति यन्' नाटक में भी उक्त घटनाओं और उनके सन्दर्भ में सघप को स्थान मिला है। 'पुण्य फल' और 'भाई भाई' में भी उक्त सघप को ही स्थान मिला है। 'पुण्य-फल' में चण्ड की सीनेली माँ और रणमल का बहन का नाम मुकेली है। भाई भाई में चण्ड की सीनेली माँ का नाम सूर्यकुमारी है। इसमें रणमल सूर्य-कुमारी का पिता है जो मेवाड़ पर अधिकार जमाने के लिए दुष्कृता दिखाता है।

उपरोक्त नाटकों में व्यक्तिगत स्वार्थों का सघप है। प्रस्तुत सघप अनिश्चित रूप से सामाजिक श्रेणी का सघप है।

(१३) जनादन राम के 'आधी रात' (१९३८) और हरिकृष्ण प्रेमी के 'कीर्ति-स्तम्भ' में राजपूतों का आपसी सघप है। 'आधी रात' में महाराणा कुम्भा का बड़ा बेटा ऊर्ध्वसिंह कुम्भा का वध कर महाराणा बन जाता है। इस काम में भाई जतसिंह की सहायता ली थी। लेकिन महाराणा बनने पर स्वार्थी उदयसिंह और लालची जतसिंह आपस में लड़ने हैं। उदयसिंह जैतसिंह की हत्या करता है।

कुम्भा के वध का रहस्य प्रकट होने के बाद राजा उदयसिंह और प्रजा में सघप धारण होता है। इसमें प्रजा की विजय होती है। हारा हुआ उर्ध्व पागल बन जाता है।

हरिकृष्ण प्रेमी के 'कीर्ति स्तम्भ' (१९५५) में भी उक्त सघप को स्थान मिला है। मेवाड़ के महाराणा कुम्भा का वध कर ऊर्ध्व (उदयसिंह) ने राजसत्ता हस्तगत की थी। छोटे भाई रायमल ने ऊर्ध्व का भगवत राजसत्ता पर अधिकार जमाया। अब रायमल के पुत्र मयामसिंह पञ्चराज और जयमल युवराज बन पाने के लिए एक दूसरे के प्रतिस्पर्धी बन गये हैं। अधिपति पठान को हराने के कारण पञ्चराज को युवराज पद दिया जाता है। निवासित ऊर्ध्व का पुत्र मूरजमल और

पुत्री ज्वाला-मेवाट पर अधिकार स्थापित करना चाहता है। अतः पुष्पीराज और मूरज मन् में युद्ध छिड़ता है। योग में परशुराम का मृत्यु होती है। मराममिहू विजयी को परास्त कर मूरजमन् और ज्वाला का वंश बनाता है। इस प्रकार उन तीन नाटकों में स्वायत्त इच्छा और लालच का कारण विभिन्न व्यक्तियों में मध्य का निमाण होता है। प्रस्तुत मध्य स्थूल तथा माघारण श्रेणी का मध्य है। घटनाओं का बहुलता का कारण इन नाटकों में मध्य का निवाह व्यवस्थित नहीं हो पाया है।

(१४) हरिहृण प्रमा का नाम प्रचार (१९५५) में महागणा मराम सिंह का बाबर में मध्य है। बाबर इब्राहिम लाल का पराभूत कर शिष्टा की मत्ता अपने हाथ में लाता है। महागणा मराममिहू बाबर का पराभूत करना चाहता है। अतः वह इब्राहिम के पुत्र मात्तमन् की का आश्रय लेता है और राजस्थान के राजपूतों का मदति कर बाबर में युद्ध करने है। जिन मात्तमन् के युद्ध में मराममिहू की पराजय होता है। फिर भी मराममिहू युद्ध का निवारण करने लगता है। जिन युद्ध में ऊपर हुए उनका मामन्त विषय कर उनका प्राणान्त कर लाता है। इस नाटक में दस प्रमा मराममिहू का अक्रमणकारा बाबर से मन्त्र का मध्य है। इस मध्य में मराममिहू का भारा हानि उठाना रहता है। प्रस्तुत मध्य उच्च श्रेणी का मध्य है।

(१५) हरिहृण प्रमा का नाम-वचन (१९५६) में महागणा मराममिहू का विषय पत्नी कमवती का मन्त्र म स्थापितना रणा का मन्त्र आक्रमण बहादुरगढ़ में मध्य है। मेवाट का महागणा (महागणा बहादुरगढ़ का पुत्र) विक्रमाश्रित चोखी को आश्रय लाता है। चोखी मूरगन का बाल्याद बहादुरगढ़ का भाई है। बहादुरगढ़ भाद चोखी का मन्त्र का व्यापार है। अतः वह मेवाट पर चढ़ाई करता है। राजा कमवती राजपूत वारों का राखी बांधता है और उन्हें मन्त्र का मन्त्र मन्त्र बलिदान करने का उत्तेजित करता है। वह मेवाट का रणा का लिए हुमायूँ को भी राजा भजती है। जिन हुमायूँ का पञ्चन से पूर्व का मध्य मयकर मन्त्र कारण करता है। राजपूतों की हार होता है। बहादुरगढ़ की गति पानी है। कमवती राजपूत रमणियों का साथ जीह्वा बाला में प्रणय करता है। हुमायूँ बहादुरगढ़ का पराभूत कर विक्रमाश्रित का निहामन पर विठलता है। इस प्रकार इस नाटक में माना राजपूतों का दण्ड रक्षा मध्य है। अतः प्रस्तुत मध्य उच्च श्रेणी का मध्य है। इस मध्य का निवाह उच्च ढंग न दिया गया है।

औरानाथ निवर का जमियन (१९६८) नाटक में ना उन मध्य का स्थान मिला है। इस मध्य का दण्ड मेवाडिया में आरम्भ मध्य का आरम्भ लाता है।

मेवाट का राजा विक्रमाश्रित कमजोर राज का कारण मामन्त विद्रोह करता है। वह विक्रम का अन्त्य करत है और परशुराम के नामाभूत बनवार का सिंहासन पर बिठाता है। बनवार विक्रम की हत्या करता है। वह नयमिहू (राजा कमवती

के पुत्र) की भी हत्या करने वाला था परन्तु पन्ना घाय अपने पुत्र का बलिदान देकर उदयसिंह की रक्षा करती है। उदयसिंह बड़ा होने पर वनको की सहायता से अत्याचारी वनवीर को पराजित करता है और मेवाड़ का राजा बन जाता है। इस प्रकार इस नाटक में मेवाड़ के राजपूता का गुजरात के बहादुरशाह से सधप है। साथ ही साथ मेवाड़ के राजपूता का व्यक्तिगत स्वार्थों के कारण पारस्परिक सधप भी है। प्रस्तुत सधप स्थूल और साधारण श्रेणी का सधप है। सधप का निर्वाह व्यवस्थित नहीं हो पाया है।

(१६) गोविंदवल्लभ पंत के 'राजमुकुट' (१९३५) नाटक में भी राजपूतो के पारस्परिक सधप को स्थान मिला है। इसमें भी विक्रमादित्य को अपदस्थ कर वनवीर को सिंहासन पर बिठाया जाता है। वह विक्रम की हत्या करता है। वह बालक उदय की भी हत्या करने की चेष्टा करता है। परन्तु पन्ना घाय उदय की रक्षा करती है। वनवीर का पराजित कर उदय मेवाड़ का अधिपति बन जाता है।

प्रस्तुत नाटक का बाह्य सधप वैचारिक सधप है। इस सधप में सुष्ठु पक्ष की जीत हुई है।

(१७) डॉ० गोविंददास के 'शेरशाह' में विदेशी और स्वदेशी मुसलमानों का पारस्परिक सधप है। शेरशाह हिंदुस्थान को अपना मुल्क मानता है। वह अपने मुल्क पर किसी विदेशी का शासन नहीं चाहता है। अतः वह आक्रामक मुगलों को इस मुल्क से निकाल बाहर कर देना अपना कर्तव्य मानता है। वह कहता है— 'मुगल चाह मुसलमान हो लेकिन उन्हें मैं इस मुल्क के लिए लूटेरा समझता हूँ।' अतः 'मैं चाहता हूँ इस मुल्क के हिंदू मुसलमान दोनों मिलकर इस बाहरी कीम का मुकाबला करें।' इस महत्वाकांक्षा के अनुसार शेरशाह हुमायूँ से सधप करता है विजय पाता है और सन्नाट बन जाता है। वह देगहिल के लिए स्वदेशी मुसलमानों और हिंदुओं में एकता चाहता है।

इस सधप में शेरशाह के सुष्ठु एवं रक्षणशील पक्ष की विजय होती है। यह सधप उच्च श्रेणी का सधप है। पर इस सधप का निर्वाह ठीक ढंग से नहीं हो पाया है।

(१८) पराधीन मेवाड़ का उद्धार करने के हेतु स्वातंत्र्य सनानी महाराणा प्रताप ने जो जीवन पयत्न सधप किया, उसका निर्देशन चन्द्रसेखर पाण्डे कृत 'मेवाड़ उद्धार' (१९४६) में देवराज दिनश कृत 'मानव प्रताप' (१९५२) में, चतुर्भुज कृत 'अरावली का शेर' (१९५७) में रामकुमार वर्मा कृत 'महाराणा प्रताप' (१९६७) में और हरिकृष्ण प्रेमी कृत 'बघु मिलन' (१९६९) में हुआ है। इन

१ डॉ० गोविंददास—शेरशाह—पृ० ५५ (संस्करण तथा विधि का अनुमेलन)

२ यही, पृ० ५६।

नाटका में बाह्य सघन की प्रधानता है ।

चन्द्रोत्तर पाण्डु के मवाद उद्धार' का आरम्भ व्यक्ति व्यक्ति के सघन में होता है । आरम्भ के समय राणा प्रताप और गतिसिंह दोनों के मवाद का गिकार होना है । उस गिकार पर अधिकार पान के लिए भाइया में सघन होता है । गतिसिंह का उद्दण्डता दूसरे राणा प्रताप गतिसिंह को राज्य निवामन का दण्ड देने हैं । गतिसिंह अचरित के पाम जाता है और उस मवाद पर चढ़ाई करने को उद्यमाता है ।

राणा प्रताप अचरित के मनापति मानसिंह का जानपुस्तक भोजन का निमंत्रण देने हैं और भाजन के समय उसका अपमान करते हैं । इस अपमान का प्रतिपाद्य लन के लिए मानसिंह प्रताप पर चढ़ाई करता है । जाना पना का हत्या घाटा में युद्ध होता है । राणा प्रताप का हार होता है । फिर भी राणा प्रताप मामागाह तथा भाला का सहायता से जीवनपय त सघन करते रहते हैं । एक चित्तोद का छोट कर समा दुग जीत लन हैं ।

दशराज दिनग के मानव प्रताप' का आरम्भ हिन्दी घाटा के युद्ध से होता है । पराजित राणा प्रताप हिम्मत नही हारते । वे मवाद का न्यायीनता के लिए जावन पय त लन का प्रण करते हैं । वे कहते हैं—'वास्तव में जीवन का अधिकार वही है जो प्रबल में प्रबल सघनों में भी मुह्यराता रहे ।' 'युद्ध निरन्तर युद्ध । इन सघनों का वही काइ अन्त है नही दानता । न प्रण भी आराम नही । अचरित और प्रताप का सघन है । (हंसकर) कुछ भी हो पर है यह भी जावन आन के दायक ।'

अचरित की कान्ता है कि कस भी क्यों न हो प्रताप का नीचा दिखाया जाय । अन वह मानसिंह के बाद गहवाजली का मवाद पर चढ़ाई करने का भेजता है । बार गतिसिंह गानाजली के गिकार का लूटकर राणा प्रताप के स्वातन्त्र्य युद्ध को सफल करने में सहयोग देता है ।

गहवाजली के बाद रहीमखानखाना चढ़ाई करता है । प्रताप की मानवता देखकर रहीमखानखाना प्रभावित होता है । इस प्रकार राणा प्रताप का सघन कभी नही रुकता । अनन्तर फिर उनके अधिकार में आते हैं । अन्त में चित्तोद पराधान रहता है । पुत्र अमरसिंह से चित्तोद की मुक्ति का वचन लेकर ही राणा प्रताप प्राण त्यागते हैं ।

चतुर्भुज के अरावली का गर' नाटक के आरम्भ में भी घर के गिकार के तदम में राणा प्रताप और गतिसिंह का सघन है । उसका गान राणा प्रताप द्वारा मानसिंह के अपमान और हत्या घाटा का युद्ध है ।

१ दशराज दिनग—मानव प्रताप—पृ० ३६ (हि० सं० म० १९५४ ई०)

२ वही—पृ० १९ ।

रामकुमार वर्मा के "महाराणा प्रताप" नाटक के आरम्भ में मेवाड़ ने सामन्तो और जगमल का सघर्ष है। राणा के पिता ने छोटी रानी के पुत्र जगमल को राज्य का उत्तराधिकारी घोषित किया है। इससे सामन्तों में असंतोष फैलता है। क्योंकि राज्य का उत्तराधिकारी राणा प्रताप को घोषित कर देना चाहिए था। सामन्तों के असंतोष को देखकर जगमल क्रुद्ध होता है और सामन्त झालौर से तलवार का द्वन्द्व युद्ध करता है। जगमल को हार सानी पड़ती है। सभी सामन्त राणा प्रताप का अभिषेक करते हैं। उस अवसर पर महाराणा प्रताप प्रतिज्ञा करते हैं—'मेवाड़ भूमि के वीरो! आज अपनी मातृभूमि मेवाड़ को प्रणाम कर मैं यह प्रतिज्ञा करता हूँ कि जो बिश्वास मेरे सामन्तों ने मुझ पर किया है उसकी जीवन भर रक्षा करूँगा और अपने रोम रोम से अपनी मातृभूमि की सेवा करता हुआ उसकी स्वतंत्रता के लिए अपन प्राण उत्सर्ग कर दूँगा।' इस प्रतिज्ञा के अनुसार राणा प्रताप जीवन पयत्न सघर्ष करते रहे और किलों को जीतने में सफल रहे। इस नाटक में भी हल्दी घाटी के युद्धात्मक सघर्ष को स्थान दिया गया है।

हरिकृष्ण प्रेमी कृत 'बन्धु मिलन' में आरम्भ में शक्तिसिंह और महाराणा प्रताप का सघर्ष है। इससे पश्चात् महाराणा प्रताप द्वारा राजा मानसिंह का अपमान होता है। परिणामस्वरूप हल्दी घाटी का युद्ध होता है। महाराणा प्रताप की हार होती है। पश्चात्ताप दाघ शक्तिसिंह अकबर का पक्ष छोड़कर महाराणा प्रताप से मिल जाता है। भाइयों का पुनर्मिलन हा जाता है। वस्तुतः सघर्ष की दृष्टि से प्रस्तुत नाटक का प्रथम अङ्क ही प्रभावशाली है। अग्रे अङ्क में क्षीण बाह्य सघर्ष है।

उपयुक्त सभी नाटकों में बाह्य सघर्ष है। इन नाटकों में से कुछ ही नाटकों में सघर्ष का निर्वाह ठीक ढंग से किया गया है। इस संदर्भ में "महाराणा प्रताप" नाटक उल्लेखनीय है। इन नाटकों में उच्च श्रेणी का बाह्य सघर्ष है। प्रस्तुत सघर्ष का आधार महाराणा प्रताप का स्वाधीनता प्रेम है।

डा० दशरथ ओझा कृत 'चित्तोड़ की देवी' (१९३४) नाटक महाराणा प्रताप की बेटी चम्पा के जीवन पर आधारित है। हल्दी घाटी के युद्ध के पश्चात् महाराणा प्रताप को अत्यन्त कष्ट में दिन बिताने पड़ते हैं। अपने भूख से पीड़ित बच्चों को देखकर महाराणा का हृत्पय यकूल हो जाता है। इस दुरवस्था से मुक्त होने के हेतु महाराणा प्रताप अकबर से संधि करने का निश्चय करते हैं। लेकिन स्वाधीनता प्रिय चम्पा अपन वलिदान से महाराणा प्रताप को संधि करने से रोकती है। महाराणा प्रताप अकबर से संधि करने के बदले लोहा लेने का निणय करते हैं। इस प्रकार प्रस्तुत नाटक में अपनी स्वाधीनता की रक्षा के लिए मघय करने के निणय को महत्त्व का स्थान मिल पाया है।

सम्पा का घलिगमि हमने के पूर्ण सम्पा व दड़ निश्चय को दखकर राणा प्रताप में सूक्ष्म आन्तरिक सघष चल्ता है। एक ओर देग की स्वाधीनता रक्षा का विचार है, तो दूसरी ओर व्यक्तिगत संकट के कारण अकसर से मधि करने का विचार है। सम्पा व दलिदान से प्रभावित होकर राणा प्रताप व्यक्तिगत संकट की चिन्ता का त्याग करके देग के स्वातन्त्र्य की रक्षा करने का निणय करत हैं। इस दृष्टि से राणा प्रताप का आन्तरिक सघष उच्च श्रेणी का सघष है।

(१५) भोजपुर की स्वाधीनता रक्षा के लिए बीर रानी दुर्गावती का बाद शाह अकबर व मेनापति आसफखानों से जो बीरतापूर्वक मधुप हुआ है उसका प्रमाण मरेन्द्र राय के अमर बलिगमन (१९६०) और बबितन पारागर के बीरगता दुर्गावती (१९६५) में हुआ है।

बादशाह अकबर शाहजान पर अधिभार पाना चाहता है। रानी दुर्गावती अकबर का सपना छूट छूट कर दना चाहती है। अकबर के हुक्म व अनुसार मेनापति आसफखानों द्वारा फौज लेकर शाहजान पर चढ़ाई करता है। रानी दुर्गावती जयदस्त प्रतिहार करता है। इस मधुप में रानी की बीरगति मिलती है। आसफखानों की जीत जाती है।

प्रस्तुत मधुप बाह्य मधुप है। ज्ञाना माटको में इस मधुप का निर्वाह उचित रीति में किया गया है। इस मधुप में बीर रानी दुर्गावती की हार जाना है। रानी दुर्गावती का मधुप उच्च श्रेणी का मधुप है।

(१६) रामकुमार वर्मा का 'सारंग स्वर' (१९७०) नाटक मधुप की दृष्टि में अतिगम साधारण नाटक है। इसमें मधुप के चरित्र हैं। बादशाह अकबर के काल से सम्बन्धित अनारकली (१९५२ भीताराम चतुर्वेदी) और बीरबल (व. गायनलाल वर्मा) इन नाटकों में भी मधुप का अभाव है। डा० गाविष्णस का जीवनीस्वरूप नाटक रहीम (१९५५) भी बाह्य मधुप की दृष्टि से विदोष नहीं है। रहीम में सूक्ष्म आन्तरिक सघष है। रहीम के एक ओर राजनीति है तो दूसरी ओर माहित्य एक तरफ बमब है तो दूसरी तरफ धरागम। व किसी एक की स्वीकार करने का निणय नहीं कर पात। अतः तलमीदास से मिलन पर इनके मन की गति मिल जाती है।

रहीम का परस्पर विरुद्ध विचारों का आन्तरिक सघष उच्च श्रेणी का मधुप है।

(१७) वृंकर बीरेब्रसिंह व सखम सम्राट (१९५८) नाटक में, सम्राट जहाँगीर की मुक्ति के लिए राजपूत बीर अनूपसिंह का आक्रामक सातार-नरग से दृढ़ युद्धात्मक मधुप है।

मुरजही अनूप को अपना भाई मानती है। इर्ष्याविष कुछ सरदार अनूप के

विरह जहाँगीर के मन में विष धोलते हैं। जब आयेद के अवसर पर अनूप की हत्या का घडयान रचा जाता है। लेकिन वहाँ अनूप शेर का गिकार कर जहाँगीर की जान बचाता है। जहाँगीर अनूप पर विश्वास करते लगता है। आक्रमण तातार-नरेश जहाँगीर को बुद करता है। बहन नूरजहाँ के सुहाग की रक्षा करने के लिए अनूप तातार नरेश के जयबहादुर को बंदूक युद्ध में हराता है और जहाँगीर को मुक्त कर देता है।

प्रस्तुत नाटक का सधर्म श्रेणी की दृष्टि से सतिशय साधारण सधर्म है।

(२२) सत गोकुलचन्द शास्त्री के 'हिरोल (१९४६) और ओजानाम दिनकर के 'मृत्युञ्जय' (१९६६) में बाह्य सधर्म को स्थान मिला है। इन दोनों नाटकों में सधर्म का आरम्भ इस प्रकार हुआ है। बादशाह जहाँगीर ने चित्तौड़ पर चढ़ाई करने की तयारी की है। इससे चित्तौड़ाधिपति अमरसिंह के सामने समस्या उपस्थित होती है कि जहाँगीर से लड़ते समय सत्ता का हिरोल बिसे दिया जाय ? अब तक हिरोल का गौरव चूड़ावत भोगते आ रहे थे। अब सत्तावत नेता बलजी हिरोल चाहते लगे। इससे चूड़ावतों का नेता सालूम्बा सरदार और बलजी के मध्य प्रतिस्पर्धा आरम्भ हुई। इस समस्या को सुलझाने के लिए अमरसिंह ने बलजी और सालूम्बा सरदार को 'अतलादुग' पर (ऊँचा दुग पर) चढ़ाई करने भेजा। साथ यह रखा कि जो कोई दुग को जीतगा और उसमें सबसे प्रथम प्रवेश करेगा, वह हिरोल का अधिकारी होगा।

बलजी और सालूम्बा सरदार अतलादुग पर दोनों ओर से चढ़ाई करते हैं। दुग पर मुसलमान शासक का शासन है। अंदर से जयन्त प्रतिकार होता है। शाकावत नेता बलजी दुग का द्वार खोलने में सफलता पाता है। पर तु इसमें उसका बलिदान होता है। सालूम्बा सरदार भी दुग की दीवार पर पहुँचता है पर लड़ते लड़ते वीरगति पाता है।

उपयुक्त दोनों नाटकों का सधर्म स्थूल और साधारण श्रेणी का है। इस सधर्म के मूल में स्वायत्तपरायणता कायम कर रहीं हैं।

(२३) हरिकृष्ण प्रेमी के 'उद्वार (१९४९) में चित्तौड़ गढ़ की स्वाधीनता के लिए जननायक हमीर का सधर्म है। चित्तौड़ पर सिसोदिया राजवंश का महाराज मालवदेव शासन कर रहा है। उसे दिल्ली के बादशाह ने नियुक्त किया है। दिल्ली के पदाधिकारी और सैनिक मेवाड़ की जनता पर अत्याचार कर रहे हैं। अतः जनता के हृदय में विद्रोह की चिनकारी सुलगती है। जनता जननायक हमीर का साथ देती है। इस स्वाधीनता संग्राम में कुमला (मालवदेव की कन्या) भी हमीर का साथ देती है। हमीर चित्तौड़ पर घावा बोल देता है और विजय पाता है। इस विजय से चित्तौड़ स्वाधीन बन जाता है। साथ साथ सिसोदिया और चौहानों में मित्रता भी

स्थापित हानी है ।

।

स्वाधानता संग्राम व साथ साथ वीर हमीर का घातक सामाजिक परम्पराओं से भी मध्य चलता है । कमला विधवा है । हिंदू धर्म कमला का पुनर्विवाह की अनुमति नहीं दे सकता । कमला और हमार परस्पर अनुरक्त हैं । व विवाह करना चाहते हैं । हमीर कमला का समझना है— 'हमीर को विदेशियों से मुक्त करके ही घात नहीं होगा बल्कि प्राचीन ऋषियों को तोड़कर क्रांति भी करेगा । ' 'हम समाज के पातंगों व विरुद्ध विद्रोह करना है ।' ' इससे पता चलता है कि हम नाटक में राजनीतिक मध्य व साथ साथ सामाजिक मध्य भी है ।

वीर हमार का मध्य स्थूल तथा उच्च श्रेणी का मध्य है । इस मध्य में वीर हमीर के मुष्ट एवं मननील पग की विजय हुई है । यह स्वाभाविक विजय है ।

(२४) हरिकृष्ण प्रेमी का विधवान नाटक मध्य का दृष्टि में एक माधुर्य नाटक है । इसमें स्वाधपरायण राजपूतों का निम्न श्रेणी का पारस्परिक मध्य है ।

(२५) हरिकृष्ण प्रेमी व अमर आन (१९६४) नाटक में अमरसिंह राठौर का माय का माँग के लिए बाटगाह गाहजहाँ के दरबार के साथ मध्य है । बाबाजीर व अधिपति राज्य की सीमा से मतीरा जान हैं । बागीर व राठौर अमर सिंह इस घटना का आन का प्रदत्त मानता है । वह अपना रानी न कहता है— "तलवार के जोर से कोई मरी सीमा से मतीरा जान नही राना यह नही होना दिया जावेगा । राजपूत राज्य छोड़ सकता है प्राण द सकता है लेकिन नाम नहीं बदल सकता । दिला के हम पर बाबाजीर न यह दुस्साहस किया है । पहर में दिल्ली से अपना मतीरा माँगूंगा । वह नही राना तो अपना हम न लूंगा । मैं अमर सिंह राठौर हूँ ।"

लेकिन बाटगाह गाहजहाँ के दरबार में कुछ और न होना है । वहाँ सलावत खाँ अमरसिंह का अपमान करता है । साथ में बाबा अमरसिंह वही पर सलावत खाँ का सिर काटता है । अमर सैनिक अमर पर बाबा बोलते हैं । वीर अमर ममी को पराजित कर देता है । परन्तु अब न गौड के साथ में आने से अमर की हत्या होनी है ।

प्रस्तुत नाटक का मध्य अति साधारण श्रेणी का मध्य है ।

(२६) हरिकृष्ण प्रेमी व 'स्वप्न भग' (१९४९) नाटक में राज्य-मत्ता पान के लिए बाटगाह गाहजहाँ की महारवाकाली से नानों का पारस्परिक मध्य है । एक ओर दारा और जहाँनबाग हैं ता दूसरी ओर औरमजेव और रोगनबारा हैं । औरमजेव और रोगनबारा बह निमग्न हैं । व किसी को हृदय से ध्यार नही करते ।

१ हरिकृष्ण प्रेमी—टिप्पणी—पृ० ७९—(चतुर्थ सं० सन् १९५६ ई०)

२ वही—पृ० ८५ ।

३ हरिकृष्ण प्रेमी—अमर आन—पृ० २२-२३ (प्र० सं० सन् १९६४ ई०)

होना राजसत्ता पर अपना अधिनार चाहते हैं। घूर्त औरगजेव कुरानशरीफ को राजनीति का अस्त्र बनाता है। वह कहता है—“कुरान शरीफ के नाम पर मैं जंगल में भी सेना जमा कर सकता हूँ, नए साम्राज्य स्थापित कर सकता हूँ। यह केवल धर्म ग्रन्थ ही नहीं राजनीतिक अस्त्र भी है।” अतः अपनी महत्वाकांक्षा की पूर्ति के लिए औरगजेव विद्रोही पुत्र के रूप में दक्षिण की ओर से दिल्ली पर बढ़ाई करने निकलता है।

दारा की महत्वाकांक्षा औरगजेव की महत्वाकांक्षा से एकदम भिन्न है। उसकी वांछा है—‘मैं सम्राट नहीं मनुष्य बनना चाहता हूँ। मनुष्य रहकर सम्राट बनना चाहता हूँ। सम्राट बनकर मनुष्यों को मनुष्य बनाना चाहता हूँ।’^१ लेकिन दारा का स्वप्न पूरा नहीं होता। औरगजेव दारा के स्वप्न के टुकड़े-टुकड़े कर देता है।

महत्वाकांक्षी रोशनआरा औरगजेव का साथ देती है। इसके विरुद्ध जहाँन-आरा दारा के सत्पक्ष का साथ देती है। लेकिन युद्ध में दारा की हार और औरगजेव की जीत होती है। औरगजेव दारा और उससे पुत्र की हत्या कराता है। इससे राष्ट्रीयता की क्षति होती है। जहाँनआरा इस सघर्ष की व्याख्या इस प्रकार करती है—यह भाई भाई की लड़ाई नहीं है यह है राष्ट्रीयता और साम्प्रदायिकता का सघर्ष।^२

वास्तव में दारा और औरगजेव में परस्पर विरुद्ध दो विचारधाराओं का वचारीक सघर्ष है। इस सघर्ष में दारा के सद्बिचारों तथा मानवतावादा एवं राष्ट्रीय दृष्टिकोण की पराजय होती है। दारा के उदात्त स्वप्न का भग्न होता है।

दारा का सघर्ष उच्च श्रेणी का सघर्ष है। सघर्ष का निर्वाह ठीक रीति से किया गया है। दारा और औरगजेव का वचारीक सघर्ष सूक्ष्म है और राजनीतिक समर्थ स्पष्ट है।

(२७) हरिकृष्ण प्रेमी के ‘विदा (१९५८) में बादशाह औरगजेव से उसके ही पुत्र अकबर का सघर्ष है। नवल राज्य बनना ही औरगजेव का ध्येय नहीं है बल्कि हिन्दुस्थान भर इस्लाम का प्रचार करना भी है। इस ध्येय की पूर्ति के लिए वह अपनी ही तान के प्रति भी निदय हो सकता है।

औरगजेव की पुत्री जम्बुशिक्षा निर्भीक और विवेकी है। वह अपने पिता के मनुष्यतासूय कार्यों के विरुद्ध विद्रोह करना चाहती है। वह स्पष्ट शब्दों में पिता से कहती है—‘आप अपने अम्बाजान से विद्रोह कर सकते हैं तो मैं भी अपने अम्बा

१ हरिकृष्ण प्रेमी—स्वप्न भग्न—पृ० २१ (छठा स० सन् १९५३)

२ वही—पृ० २०।

३ वही—पृ० २९।

जात न कर सकती है।" औरंगजेब दग विद्रोह का बुधलने का निश्चय करता है। जे-बुप्रिया भाई अबबर का विद्रोह की योजना भी है। वह मनुष्यता की रक्षा के लिए औरंगजेब के दुष्ट चक्र को रोकना चाहता है।

उपर राजस्थान में बीर दुर्गादास औरंगजेब से लड़ाई की तयारी करता है। अबबर दुर्गादास से मिलता है। बीर औरंगजेब से लड़ने के लिए दुर्गादास की सहायता लेता है। लेकिन पिता का पराजित करने में अबबर का योग नहीं मिलता। वह विराट हाथों ईरान चला जाता है। जाने से पहले अपनी पत्नी और पुत्री को दुर्गादास के आश्रम में छोड़ जाता है। इस प्रकार दग नाटक में पिता-पुत्री का पिता-पुत्र का पञ्चाङ्गित सघर्ष है। प्रस्तुत धार्मिक सघर्ष गुप्त तथा उच्च श्रेणी का सघर्ष है। राजनीतिक सघर्ष स्पष्ट सघर्ष है। सघर्ष का निर्वाह उचित रीति से किया गया है।

(२८) आधुनिक अनुसन्ध नाटकों का अज्ञान निम्न नाटक लम्बे काल से सम्बन्धित अन्तर्गत पटना में पर आधारित है। बीर बीर में बाह्य सघर्ष का अज्ञान हाथ है। आरम्भ में ही बीर दुर्गादास बालक अजीतसिंह और उनकी माता का औरंगजेब की कत्ल से मुक्त कर देता है। दग नाटक में बीर दुर्गादास को औरंगजेब की योजना से लड़ना पड़ता है।

ठाकुर दुर्गादास अजीतसिंह का अजय यादव बनाता है। युद्ध अजीत प्रतिभा करता है—प्रतिभा करता है कि मैं तुम्हारे मातापिता का विध्वंस करूँगा। उनका सन्देश ताड़न की लम्बे-लम्बे करके पूरा में मिला हुआ है। मैं उन अत्याचारियों के घात का सामना करता हूँ। दुर्गादास ने कहा कि अनुमान अज्ञात निम्न बन्नीर के दग का जीत लया है और त्रिपुरार का राजा बन जाता है।

अजीतसिंह अबबर की कत्ल रजिया मुन्नेम करता है। इस प्रेम का लक्ष्य अजीतसिंह और दुर्गादास का सघर्ष होता है। अजीतसिंह दुर्गादास का निषादा की मर्दा देता है। भीषण सघर्ष टालन के लिए दुर्गादास राजा का स्वाकार करता है। मवाद के अर्थ मन्नेम अजीतसिंह का इसलिए विराट करत है कि वह विक्रमी लड़की का मायादा की रानी बनाना चाहता है। दग विरोध के परिणाम स्वरूप उन्नावर की राजकुमारी से अजीतसिंह का विवाह होता है।

महादुरगाह का सघर्ष बीर और दिल्ली की सत्ता अपने हाथों में लाने में अजीतसिंह का सफलता मिलती है। अतः में पुनः द्वारा भोजन में लिए गए लिए अजीतसिंह की मृत्यु होता है। इस प्रकार दग नाटक में विनिष्ट परिस्थिति के सन्दर्भ में सघर्ष की स्थिति मिलती है।

१ हरिकृष्ण प्रेमा—विना—पृष्ठ ७ (बोया म० सन् १९६३ ई०)

२ चतुरमेन नाटकी—अजीतसिंह—पृष्ठ २०-२१ (सन् १९६१ ई० का संस्करण)

प्रस्तुत नाटक का बोझ सघर्ष अत्यन्त स्थूल सघर्ष है। इस सघर्ष का अवस्थित निर्वाह नहीं हो पाया है।

सुवर्णसिंह वर्मा 'आनन्द के वीर दुर्गादास' (१९३४ ई०) नाटक का भी कथानक 'अजीतसिंह' नाटक के कथानक जसा ही है। अतः इस नाटक में भी प्रसंग व अनुसार दुर्गादास और औरगजेब अकबर और औरगजेब तथा दुर्गादास और अजीत का सघर्ष है।

हरिकृष्ण प्रेमी के आन का मान (१९६२) नाटक का कथानक भी 'वीर दुर्गादास' नाटक के कथानक जसा है। अतः इस नाटक में भी सन्धी घटनाओं के सन्दर्भ में बाह्य सघर्ष को स्थान मिला है जिन घटनाओं के सन्दर्भ में वीर दुर्गादास नाटक में। इसमें अकबर की पुत्री का नाम सफीयतुन्निसा है। दुर्गादास मानता है कि सफीयतुन्निसा का औरगजेब के पास सुरक्षित पहुँचाना म राजपूती आन है। इस राजपूती आन को निभान के लिए दुर्गादास अजीतसिंह से सघर्ष करता है।

रामकुमार वर्मा के जोहार की ज्योति (१९६७) में क्षीण बाह्य सघर्ष है। इसमें अजीत और सफीयत के प्रेम का महत्त्व का स्थान मिला है। वे दोनों गांधर्व विवाह कर लेते हैं। दुर्गादास को यह अच्छा नहीं लगता। उस लगता है जिस विश्वास से अकबर ने सफीयत को दुर्गादास के आश्रय में रखा था उस विश्वास को ठेस पहुँचा गयी है। अब वह सफीयत का औरगजेब के पास पहुँचाना चाहता है। अजीतसिंह क्रुद्ध होकर विरोध करता है। अजीतसिंह और दुर्गादास में सघर्ष न हो इस विचार से सफीयत दुर्गादास के साथ औरगजेब के पास जान का तैयार होती है।

इस प्रकार इस नाटक के केवल तीसरे अंक में सघर्ष को स्थान मिला है। सफीयत की समझदारी के कारण वह सघर्ष भ्रमण रूप धारण नहीं करता।

उपयुक्त चारों नाटकों में सघर्ष का निर्वाह योग्य रीति से नहीं हो पाया है। इन चारों नाटकों में स्थूल बाह्य सघर्ष है।

(२९) आबाय चतुरमेन शास्त्री के राजासिंह नाटक में राजा राजसिंह का औरगजेब से सघर्ष है। रूपनगर की राजकुमारी को पाने के लिए औरगजेब चढ़ाई करता है। राजकुमारी धारुमती अपनी रक्षा के लिए राजसिंह की सहायता लेती है। राजसिंह औरगजेब को पराभूत करता है। औरगजेब को राजसिंह के साथ र्छा घ करनी पड़ती है। इस प्रकार इस नाटक में निश्चित परिस्थिति के सन्दर्भ में दुष्ट व्यक्ति से सुष्ठु व्यक्ति का सघर्ष है।

(३०) बुद्धलाल क स्वाधीनता संग्राम के सनानी जगतराय और वीर पुत्र सप्रसाल के सघर्षमय जीवन का दिग्दर्शन श्यामकांत पाठक के 'बुद्धलाल कंगरी' (१९३४) सत्यार्द्र के 'भुक्ति यज्ञ' (१९२७) और हरिकृष्ण प्रेमी के 'प्रतिशोध' (१९२७) में हुआ है। सघर्ष की दृष्टि से प्रतिशोध नाटक उत्त्पत्तीय है। दश

हारा भाग्यवर्ती व वाग्य ब्रह्म उपर्युक्त मन्त्रों के प्रतिपादक हैं। अथर्वश्रुति में ब्रह्मों का मन्त्रित कर स्थापानता मन्त्रों का आश्रय दिया। अथर्वश्रुति का मन्त्रांश उपर्युक्त मन्त्रों का प्रतिपादक है। मन्त्रों का मन्त्रित कर स्थापानता मन्त्रों का प्रतिपादक है। मन्त्रों का मन्त्रित कर स्थापानता मन्त्रों का प्रतिपादक है।

उपनिषद् मन्त्रों के प्रतिपादक का प्रतिपादक है। अथर्वश्रुति में ब्रह्मों का मन्त्रित कर स्थापानता मन्त्रों का प्रतिपादक है। अथर्वश्रुति में ब्रह्मों का मन्त्रित कर स्थापानता मन्त्रों का प्रतिपादक है।

उपनिषद् मन्त्रों का प्रतिपादक है। अथर्वश्रुति में ब्रह्मों का मन्त्रित कर स्थापानता मन्त्रों का प्रतिपादक है। अथर्वश्रुति में ब्रह्मों का मन्त्रित कर स्थापानता मन्त्रों का प्रतिपादक है।

उपनिषद् मन्त्रों का प्रतिपादक है। अथर्वश्रुति में ब्रह्मों का मन्त्रित कर स्थापानता मन्त्रों का प्रतिपादक है। अथर्वश्रुति में ब्रह्मों का मन्त्रित कर स्थापानता मन्त्रों का प्रतिपादक है।

(११) भाग्यवर्ती व वाग्य ब्रह्म उपर्युक्त मन्त्रों का प्रतिपादक है। अथर्वश्रुति में ब्रह्मों का मन्त्रित कर स्थापानता मन्त्रों का प्रतिपादक है। अथर्वश्रुति में ब्रह्मों का मन्त्रित कर स्थापानता मन्त्रों का प्रतिपादक है।

गिवा प्रायश्चित्त मन्त्रों का प्रतिपादक है। अथर्वश्रुति में ब्रह्मों का मन्त्रित कर स्थापानता मन्त्रों का प्रतिपादक है। अथर्वश्रुति में ब्रह्मों का मन्त्रित कर स्थापानता मन्त्रों का प्रतिपादक है।

१ अथर्वश्रुति मन्त्र-प्रतिपादक-१३ (पृष्ठ १० मन् १ ५६ ई०)

२ अथर्वश्रुति-१० ८०।

३ अथर्वश्रुति मन्त्र-प्रतिपादक-१३ (पृष्ठ १० मन् १०६१ ई०)

आचार्य वज्रनाथ राय के 'सिंहगड विजय' (१९४९) में औरंगजेब के सरदार उदयमानु से शिवाजी के वीर सरदार तानाजी का सधय है। लेकिन नाटक में इस सधय को बहुत कम स्थान मिला है।

मोहनलाल महतो 'वियोगी' के अफ़ज़ल वध (१९३०) में वीर शिवाजी द्वारा अफ़ज़लख़ाँ का वध दिखाया गया है।

उपयुक्त सभी नाटकों में छत्रपति शिवाजी का उच्च श्रेणी का सधय है। परन्तु इन नाटकों में सधय का निर्वाह ठीक ढंग से नहीं किया गया है। फलतः सधय ने प्रभावहीन स्वरूप धारण किया है।

(३२) रामेश राघव के 'रामानुज' (१९५२) नाटक में सत्त रामानुज का मानवता के लिए अनेकों स सधय है। रामानुज अपने समय के एक बड़े क्रांतिकारी विचारक और कर्मवान थे। इन्होंने समाज का एक नया जीवन दिया। वे जात पाँत और छुआ छूत के विरोधी थे।

प्रस्तुत नाटक के आरम्भ में ही गुरुदेव यादवप्रकाश और विद्यार्थी रामानुज में वधाधिक सधय है। विद्यार्थी रामानुज निर्भीकता से गुरुदेव यादवाचार्य के तर्कों का खण्डन करते हैं। यादवाचार्य क्रोध में आते हैं। अपने 'बह' की रक्षा के लिए यादवाचार्य रामानुज को अपनी पाठशाला से निकाल बाहर कर देते हैं। दम्भी यादवप्रकाश रामानुज की हत्या का षडयन्त्र रचते हैं। समक्षदार विद्यार्थी कुरेश इस षडयन्त्र को विफल कर देता है।

ब्राह्मण अपनी वस्ती में भाग पर शूद्र को नहीं जान देते। इस प्रतिबन्ध के कारण शूद्रों को बहुत से अत्याचार सहन करना पड़ते हैं। रामानुज से यह देखा नहीं जाता। उनका मन विद्रोह करने लगता है। वे पत्नी वेदनायकी से कहते हैं— 'वेदनायकी! यह अत्याचार है। क्या यह मनुष्य नहीं था कि उसे ब्राह्मणों ने अपने रहते हुए पथ पर चलन का अधिकार भी नहीं दिया। इतना दम्भ कि परपन (अस्पृश्य) की छाया पड़ने से भी ब्राह्मण अपवित्र हो जाता है।'^१

लेकिन पति की क्रांतिकारी बातें वेदनायकी की समझ में नहीं आती। वह परिपाटी के आधीन है। अतः पति पत्नी में इस प्रकार सधय छिड़ता है—
वेदनायकी—तुम्हारा आत्मा कस चमारा को देखकर घूणा नहीं करता, मुझे इसी का आश्चय है।

रामानुज—अद्भुत है तुम्हारा 'याय' वेदनायकी। तुरुक और क्रिस्तान घर घर में प्रचार कर रहे हैं। दक्षिणात्य के कई ब्राह्मण उनसे समान भाव से मिलते हैं। और यह अत्यन्त है। यह तो विष्णु के चरणा से जन्म है।^२

१ रामेश राघव—रामानुज—पृ० २७ (द्वि० सं० सन् १९६२ ई०)

२ वही—पृ० २८।

मधमय वस्त्रावली उत्तर सिमा का स्त्री है। मधमयारा में गावन क बन्धु उत्तर गाथा गुताता रूना है। रामानुज भक्त चमार कृपा की धरन पर बुलात है। इत गात पर वस्त्रावली मधय प्रहरी है। वस्त्रावली धरन सामाजिक बसध का स्वीकार नहीं करना। वस्त्रावली का घर छाड़कर मायक चली जाता है। रामानुज म माग प्रणय करने है।

रामानुज भक्ति का आतिशाय का प्रमाण करता है। य भक्ति में आतिशय का स्थान नहीं है। उनका भक्ति में भक्त सिमा का आति का बरा न हा-पर-मामा के मधम अतिरिक्त रिकत गाता है। रामानुज करण म बन्धु है-बहा (मधम) मधम भक्त है रा बहा सिमा का आति म मधम चका हा। उपाध्ययन करने बाला बाल्य म भक्ति सिमा और माग हा दे ना उद निरुक्त है। बहा गुरु महान है जो पवित्रता म आवन स्थान करना दुसा मगवान म भक्ति रसता है। मधीनिक में बहना म माग म ऊपर है भक्ति। इन आतिशाय विचारों के कारण रामानुज और बाल्य का मधय छिहना है। रामानुज का मधमय का मधम बाल्यों का मधम है। उनका रामानुज धरन मानवता मध पर अतिरिक्त रहन है।

चातराज कृपा म रामानुज का माग करने का अमर प्रमाण करता है। रामानुज गा-वर्गिक (विष्णु उमरमूर्ति) की मूर्ति माग मधम चमारों का बसता म आग्रय रन है। चमार विष्णु जी मधम मूर्ति का मरनित्र रन है। चमारों का मरि म प्रवण रन के लिए रामानुज मागिन्दा म मधम करने है। उत इस काय में मधमता मिकता है। व मनुष्य का मधम रन है। मनुष्य का अष्टना जम बन्धु अधिका और धम म नहीं हाना। मकी महानता उमका मानवता है उमका मनुष्य प्रम है। म प्रवण इस गुरु म प्रभावगाय बाल्य मधम है। इस मधम के कारण हा नाटक प्रमाण हा हृण का गतिगाय और प्रभावगम है।

रामानुज का मधम उत्तर थागा का मधम है। इस मधम में रामानुज के मानवतावादी विचारों की विरय हृद है। इस मधम का निवाह माग गाति म किया गया है। प्रमय मधम वचारिक मधम है।

(३१) मधमय के मधम मर्ता के चरित्र पर आधारित नाटकों में मधम का विषय स्थान नहीं मिकता है। मधम कठार के आवन पर आधारित नाटक लिख गये हैं-(१) मायुराम गाथा का मधम कठार और (२) मरुतामिन् गमा जहा का इमान का मधम (१९९९) इन नाटकों नाटकों में छाग मधम है। मना नाटकों के आरम्भ में लिखा गया है कि कठार का हिन्दू मर्ता के समान भक्ति म रान मधम माना नामा पिता नाटक कठार का विषय करत है। कठार हिन्दू

सत्त के शिष्य बन जाते हैं यह माता पिता को खलता है । लेकिन कबीर किसी के विरोध की चिन्ता न करते हुए अपने मानवतावादी षय पर बढ़ते रहते हैं । इस सन्दर्भ में पिता पुत्र की बातचीत इस प्रकार होती है—

‘नीरू—तुम गुमराह हो अपने रास्त पर आ जाओ । तुमन मुसलमान हाकर एव काफिर का रास्ता पकड रखा है । तुम न कभी मस्जिद जाते हो, न नमाज पढ़ते हो । मैं नहीं जानता कि तुमन कभी राजा रखा भी है । (दुख से) ओह इन सब मुसडा के साथ तुमन अपन दीन का ताक म रख दिया है ।

कबीर—पिता जी मैं बेदीन नहीं हूँ । मेरा दीन इंसान का दीन है, किसी हिन्दू और मुसलमानों का नहीं । सत्य की खोज धर्म की खोज है, अहिंसा का माग धर्म का माग है ।”

इससे ध्वनित होता है कि कबीर का माग मानवता का माग है । कबीर अपने अन्त तक हिन्दू मुसलमान की एकता तथा मानवता की प्रतिष्ठापना के लिए पाखंडी मौलावधो, पड़ितो तथा लोभो के अधविश्वासों से लड़ते रहते हैं । व अन्धछाई के लिए समाज की घातक परंपराओं से लड़ते रहते हैं । अतः उक्त दानो नाटकों में सत्त कबीर का मानवता की भलाई की दृष्टि से घातक परंपराओं तथा अधविश्वासों से सधप है ।

सत्त कबीर का सधप उच्च श्रणी का सधप है । यह वैचारिक तथा सूक्ष्म सधप है ।

(१४) सत्त चरित’ से सम्बन्धित जिन नाटकों में सधप का निता त अभाव है, उनमें डा० गोविन्ददास के महाप्रभु बल्लभाचार्य’ (१९५५) रामनारायण अग्रवाल के ‘सूरदास’ (१९५९), जगन्नाथप्रसाद चतुर्वेदी के तुलसीदास नाटक’ (१९३४) रामदत्त भारद्वाज के सोरो का सत्त’ (१९५०), श्री राम गर्मा के ‘तुलसीदास’ (१९५२), कृष्णचन्द्र प्रकाशसिंह के कविवर्य नरोत्तमदास’ (१९५९) और पतीराम भट्ट के ‘श्रीचत य’ (१९५७) का समावग किया जा सकता है ।

(३५) तुलसीदास गर्मा के ‘मतवाली मीरा’ (१९३५) और शम्भुदायल सक्सेना कृत साधना षय’ में सधप का अभाव है । गोकुलचन्द्र शास्त्री की मीरा’ (१९३९) में भी सधप को विशेष स्थान नहीं मिला है । इन दोनों नाटकों में दुर्गा पूजन के सन्दर्भ में सास और बहू मीरा का खोडा सा सधप है । राजमाता मीरा द्वारा दुर्गा की पूजा करवाना चाहती है । वह गोपाल पूजा छोड़कर दुर्गा पूजा नहीं करती । वह अपने मन की ही करनी रहती है । पति भोजराज की मृत्यु के बाद मीरा का गोपाल मूर्ति के सामने भक्ता की उपस्थिति में नाचना गाना राणा विक्रम को अच्छा नहीं लगता । वह विष देकर मीरा की हत्या करना चाहता है । इस बात

में परम्परा विरुद्ध भावनाओं एवं विचारों का आन्तरिक मधुपर्क छिड़ना है। यह निगम नहीं कर पाता कि मीरा का रिप हों या न हों? लेकिन अतः मीरा का मूल मर्यादा की रक्षा करने की भावना का प्राधान्य स्वर मीरा का विषय के निगम बनना है। इस आन्तरिक मधुपर्क से राणा की मानवीयता का उद्घाटन हुआ है। अतः राणा का आन्तरिक मधुपर्क उच्च श्रेणी का मधुपर्क है।

तात्पर्य

उपयुक्त विवरण में विदित होता है कि—

१. मध्ययुग से सम्बद्ध ऐतिहासिक नाटकों में राजनीतिक बाह्य मधुपर्क की प्रधानता है। प्रस्तुत बाह्य मधुपर्क दो प्रकार का मधुपर्क है—(अ) समुदाय-समुदाय का मधुपर्क और (आ) व्यक्ति-व्यक्ति का मधुपर्क।

१. अ. अनेक ऐतिहासिक नाटकों में समुदाय-समुदाय का मधुपर्क का स्थान मिला है। प्रस्तुत मधुपर्क आक्रमण-तथा दमन-तथा तथा क विरुद्ध स्वातंत्र्य प्रिय रणनीति का मधुपर्क है। इस दृष्टि से प्रकाशनात्मक, 'गण विरोधी', 'आधुनिक', 'मान प्राधार', रक्षा बचन 'गंगाह', 'महादेव उद्धार', 'महाराणा प्रताप', 'चित्तौड़ की रक्षा', 'बागमना दुगावती', 'गुप्त कर्ण', 'प्रतिभाष', 'गिवा मापना' तथा अन्य अनेक नाटकों में स्थापना प्रिय और भारतीयों का आक्रमणकारियों से प्रथम राजनीतिक मधुपर्क है। इस मधुपर्क का मूल में स्थापित मानी एवं प्रतापी भारतीयों का स्वतंत्रता में सम्बद्ध तात्त्विक भावना काय कर रही है।

१. आ-राजनीतिक मधुपर्क के सम्बन्ध में व्यक्ति-व्यक्ति का मधुपर्क का भी कई नाटकों में महत्त्व का स्थान मिला है।

आ १- 'गोपी की मर्ति', जय पराजय, नीति स्वयम् 'राजमुकुट', 'हिरो', 'विषयान' तथा अन्य अनेक नाटकों में भी राजनीतिक मधुपर्क है। लेकिन यहाँ राजनीतिक मधुपर्क का आधार व्यक्तियों का विविध प्रकार का स्वाध है। अतः इन नाटकों का राजनीतिक मधुपर्क व्यक्ति-व्यक्ति का मधुपर्क है।

आ २- कुछ नाटकों में सामाजिक, साम्प्रदायिक तथा वैचारिक मधुपर्क के सम्बन्ध में व्यक्ति-व्यक्ति का मधुपर्क महत्त्व का है। कलाना, 'स्वयं भग' और 'विश्व' में भी राजनीतिक मधुपर्क है। लेकिन इन नाटकों में सामाजिक, साम्प्रदायिक और वैचारिक मधुपर्क का अत्यधिक महत्त्व का स्थान मिला है। इन नाटकों में व्यक्ति-व्यक्ति का मधुपर्क के द्वारा सामाजिक, साम्प्रदायिक, जातीय तथा राष्ट्रीय एकता का स्थापित दिया गया है।

आ २ क- कुछ नाटकों में सामाजिक मधुपर्क के सम्बन्ध में व्यक्ति और समुदाय का महत्त्वपूर्ण मधुपर्क है। इस सम्बन्ध में 'रामानुज', 'मत्त कबीर' और 'इमान की गह'

नाटक भी उल्लेखनीय हैं। इन नाटकों में समाज की घातक परम्पराओं के विरुद्ध व्यक्ति और समाज (समुदाय) का वैचारिक सघर्ष है।

आ ० ख-‘कोणाक’ में कलाकार की स्वाधीनता रक्षा के हेतु शिल्पियों का विश्वासघाती एवं अत्याचारी शासक से प्रखर सघर्ष है। प्रस्तुत सघर्ष समुदाय और व्यक्ति का सघर्ष है। एक ओर स्वातंत्र्य प्रिय शिल्पियों का रक्षणशील पक्ष है तो दूसरी ओर दमनशील चालुक्य का पक्ष है। इस सघर्ष में दमनशील पक्ष का पराभूत होना पड़ा है।

३ कुछ ऐतिहासिक नाटकों में आंतरिक सघर्ष को भी महत्वपूर्ण स्थान मिला है।

३ घ-‘कोणाक’ में प्रधान शिल्पी विश्व का सद्भावनाओं तथा सद्विचारों का आंतरिक सघर्ष अत्यंत प्रभावशाली है।

३ भ-‘चित्तौड़ की देवी’ नाटक परस्पर विरुद्ध विचारों के आंतरिक सघर्ष के कारण हृदयस्पर्शी बन गया है।

३ म-‘शतरंज के खिलाड़ी’ में महदूब खाँ और ‘आहुति’ में मीर ग़मरु का परस्पर विरुद्ध भावनाओं का आंतरिक सघर्ष दर्शनीय है।

४ इस युग के नाटकों में आंतरिक सघर्ष प्रधान नाटकों का अभाव है। बाह्य सघर्ष को प्रधानता दी जाने के फलस्वरूप आंतरिक सघर्ष उपेक्षित रहा है।

सार रूप में कहा जा सकता है कि मध्य युग से सम्बद्ध ऐतिहासिक नाटकों में बाह्य सघर्ष का महत्वपूर्ण स्थान है। कुछ नाटकों में परिस्थिति विशेष में महत्व का आंतरिक सघर्ष है।

३ आधुनिक युग से सम्बद्ध ऐतिहासिक नाटक और सघर्ष-तत्व

आधुनिक युग से सम्बद्ध नाटकों में स्वीकृत इतिहास काल और घटनाओं का आरम्भ ईरान के बादशाह नादिरशाह द्वारा दिल्ली पर किए गए आक्रमण से हुआ है। तत्पश्चात् सन १८५७ के स्वातंत्र्य संग्राम की समाप्ति तक के इतिहासकाल और तत्सम्बन्धी घटनाओं एवं सघर्षों के आधार पर विविध प्रकार के नाटक रचे गये हैं। बहुसंख्य नाटकों में हिंदू राजाओं तथा भारतीय मुसलमान राजाओं का स्वाधीनता के लिए साम्राज्यवादी अंग्रेजों से सघर्ष है। इन नाटकों के निर्माण में स्वातंत्र्य प्रेमी भारतीयों के पराक्रम का परिचय कराने का उद्देश्य रहा है।

(१) गोविन्दवल्लभ पंत के ‘अधूरी भूति’ में क्षीण बाह्य सघर्ष है। इस नाटक में दिखाया गया है कि यदि हिंदू मुसलमान, मराठे, सिक्ख, जाट, बुंदेले मिलकर लड़ते तो विदेशी आक्रामक नादिरशाह को मुँह की खानी पड़ती। हमारी फूट के कारण ईरान में नादिरशाह की जीत होती है। वह हमारी धन दौलत लूटकर ले जाता है।

इस नाटक में यह भी दिखाया गया है कि कलाकार अपने दम की रक्षा के लिए तलवार भी धारण कर सकता है। मनजान एक मूर्तिवाक है। वह आक्रामक का प्रतिष्ठा करने के लिए मुहम्मद ग़ाज़ी का फौज में शामिल होता है। करनाम का लड़ाई में मुहम्मद ग़ाज़ी का हार होती है। मनजान को गति पाना है। इस प्रकार इस नाटक में भी स्वाधीनता रक्षा के लिए आक्रामकता से मधुप है।

सदर कामिस अली के 'दमस्त नतकी' नाटक में भी उक्त मधुप का स्थान मिला है। यहाँ भी मुहम्मद अली ग़ाज़ी की पराजय दिखाई गई है। दूर नामन एक भारतीय नरकालीन जाति है और बिप पिलाकर नाशिरगाह का हत्या करती है।

वास्तव में उक्त नामन नाटक मधुप का प्रतिम और माधुर्य है। इन नाटकों में मधुप का निवाह ठाक गति से नष्ट किया गया है।

(२) चतुर्भुज के 'मिराजुद्दौला' (१९६९) और मवजान के 'विराज हुआ' (१९५८) नाटक में मुर्गीगावा के नवाब मिराजुद्दौला का अग्रज से मधुप है। वह बंगाल बिहार और उड़ीसा का नवाब है। वह अपने राज्य का स्वाधीनता रक्षा के लिए अग्रजों से लड़ता है। लेकिन मिराजुद्दौला का मिपहमागार मार जाकर और उसका पुत्र मीरन शहीद कर दिया और अग्रज का साथ नहीं है। परिणामतः मिराजुद्दौला की हार होती है। वह म उमका ग़दर होता है।

(३) चतुर्भुज के 'मांग कामिस' (१९५०) नाटक में मुर्गीगावा के नवाब मीर कामिस का अग्रज से मधुप है। अग्रज ने मार जाकर का मुर्गीगावा की गद्दी से अपदमित किया और उसका दामा—मार कामिस—का बंगाल विचार और उद्दामा का नवाब बनाया। लेकिन मीर कामिस अग्रजों के हत्यारे की निष्ठा बनकर रहता नहीं चाहता। उसने अग्रजों, सुटर अग्रजों से युद्ध करने का निश्चय किया। लेकिन पुत्र अग्रजों ने मीर जाकर का विर से मुर्गीगावा की गद्दी पर बिठाया और उससे मीर कामिस से लड़ने का हुक्म पाया। अग्रज मार कामिस का हारन में मर गया है।

उपरोक्त तीनों नाटकों में आग्रमिया का माधुर्यवादी अग्रजों के साथ मधुप है। इस मधुप में दमग्रमिया का पगजिन होना पड़ता है। आग्रमियों का मधुप उच्च श्रेणी का मधुप है। इस मधुप में घटनाओं पर अधिक ध्यान दिया गया है।

(४) परिपूर्णान के 'मांग कामिस' (१९६६) नाटक में मत्ता के लिए पगवाला का मधुप है। राधाश का मत्तावाला पना जल गवाह नष्ट चाहती कि राधाश राज्य का कागवार माधवराव का मौप दें और स्वयं अधिकारों से वंचित हो जायें। वह राधाश का मत्ता पान के लिए उत्तेजित करती है। माधवराव की मत्ता के मांग राधाश और जानना नारायणराव का हत्या कराने में सफल

होते हैं । लेकिन नाना के विरोध के कारण राघोबा राज्य की हथियाने में असफल हो जाता है । राघोबा भागकर सुरत जाता है और अग्नेजी की शरण लेता है । इधर नाना राघोबा से प्रतिशोध लेने का निश्चय करता है । नाना अग्नेजा से लड़ता है और विजय पाता है । राघोबा को कदम रखता है । वही राघोबा का अन्त होता है । दूसरा बाजीराव अग्नेजी का सहायता से राजसत्ता को पाने में सफल होता है । इस नाटक में 'यक्तिगत स्वार्थों के कारण गृह कलह के साथ युद्धात्मक सघष भी है । दोनों सघषों ने स्थूल स्वरूप धारण किया है ।

रामकुमार वर्मा के 'नाना फडनवीस' (१९६०) नाटक में भी उक्त स्थूल सघषों को स्थान मिला है । चतुर राजनीतिज्ञ नाना हत्यारे राघोबा को कदम रखता है । वह नारायणराव के पुत्र सवाई माधवराव को सिंहासन पर बिठाता है । इस सघष से पूर्व नाना पानीपत की हार को जीत में बदल देने का प्रयास करता है । माधवराव नाना का विलक्षण बुद्धि की सहायता से कई विजय सम्पादित करता है । इस प्रकार इस नाटक में राज्य रक्षा की इच्छा से नाना का अनेकों से सघष है ।

(५) जगदाशचंद्र माधुर कृत 'शारदीया' (१९५९) नाटक में मुख्य पात्रों में सम्बंधित बाह्य सघष न क बराबर है । बायजाबाई प्रेमी नरसिंहराव से विवाह करना चाहती है । पर बायजाबाई का कपटी एवं महत्वाकांक्षी पिता सज्जोराम अपना स्वाधिसाधने के लिए दौलतराव सिंधिया के द्वारा नरसिंहराव को कैद कराता है और बायजाबाई को दौलतराव सिंधिया की महारानी बनाता है । महारानी बनने के अनंतर एक दिन महारानी बायजाबाई को पात होना है कि खर्दा के युद्ध में नरसिंहराव की मृत्यु नहीं हुई है उस नदी के रूप में ऊारागार में बंद कर दिया गया है । यह सब पिता का कपटनीति का फल है । बायजाबाई दौलतराव सिंधिया की अनुमति से नरसिंहराव की मुक्ति का आज्ञा पत्र लेकर नरसिंहराव के पास आती है ।

नरसिंहराव जिस प्रियतमा की स्मृति में कदम भी सतोषपूर्वक जी रहा था, उसी प्रियतमा को महारानी के रूप में देखकर अत्यंत उद्विग्न हो उठता है । बायजाबाई भी उद्विग्न हो उठती है । पर वह उद्विग्नता को छिपाकर नरसिंहराव को समझाती है कि महारानी बनने के अनंतर मुझ पिता की कपटनीति विदित हो गई । उस समय अपना मन कितना अस्थिर हो गया था, इस बात को सूचित करते हुए बायजाबाई कहती है— लेकिन लेकिन तब तक बहुत दूर हो चुकी थी ।

वास्तव में उसी समय से बायजाबाई में आंतरिक सघष चल रहा है । उसका मन नरसिंहराव की ओर आकृष्ट होता है । परंतु उसका वर्तमान का जीवन उसे रोकता है । उसकी समझ में नहीं आता कि उसे क्या निष्पत्ति करना चाहिए ? ऐसी स्थिति में वह नरसिंहराव के पास आती है । वह नरसिंहराव की मुक्ति करना चाहती

उपयुक्त गान्धर्व ॥ भा उक्त बाह्य मध्य का स्थान दिया गया है। ताराया टाय मोर मातागण्ड्य द्वारा स्वाधीनता रथा व लिंग दिया गया मध्य उच्च अंग का मध्य है। वर इन मध्य का विशिष्ट टीक इन में नहीं दिया गया है। इन मध्य न बाह्य मध्य का स्वल्प धारण दिया है।

(੧੦) ਜੇਕਰ ਦਰੁਸਤੀ ਨੂੰ ਬਹਾਦੁਰਗਾਹ ਵੀ ਪੁੱਟੀ (੧੯੫੮) ਨਾਮਕ ਸੰਸਥਾ ੧੮ ਅਤੇ ੧੯ ਨਾਲ ਸੰਬੰਧਿਤ ਸਮਾਜਿਕ ਸੇਵਾਵਾਂ ਬਹਾਦੁਰਗਾਹ ਵੀ ਵੱਡੀ ਸੰਸਥਾ ਸਮਾਜਿਕ ਸੇਵਾਵਾਂ ਲਈ ਸੰਸਥਾਪਿਤ ਕੀਤੀਆਂ ਹਨ।

बहादुरशाह के तुरन्त से भारतीय क्रांतिकारों अग्रजों को परामर्श करने मिली पर अधिकार प्राप्त है। अतः अग्रज महापति हदगत के जनसमूह से अग्रजों की मना विराज मिली पर कानून करता है। बहादुरशाह और उनके परिवार का सम्मान बनाया जाता है।

इसमें एक ही पादशाही कायाम और एकमत बदन बहीभाग का
मध्य है।

परिष्कारण प्रयोग के रणनाय (१०६०) में भा सुगल बाणाह बहादुराह
अरर के तन्त्र ॥ आतिहारिया का अग्रज म मय है । तबिन परस्पर पूर क
कारण हि मुग्धाया आतिहारिया को हारता गलता है । इस माटव में भा मयारम
मय है । माय माय गता के अति बाणाह के बग का आगमी मय भी है ।

उपयुक्त ज्ञानों का प्रयोग मनुष्य स्वयं स्वच्छन्द कर सकता है। इन बातों का मनुष्य को निर्वाह उपकरण प्राप्त होना चाहिए।

(११) महानगरपालिका १८५५ की शिर्षा (१९९९) गेट म निवासा
गया है कि शिर्षा की जनता स्वातंत्र्य के अधिकारधारी अथवा गतिम प्रकार संपर्क
कर रहा है। एक भारी गतिम है कि और मुसलमान स्वातंत्र्य गतिम की तयारियाँ
कर रहा है। ता दूसरी ओर यह शिर्षा और गतिम है कि और मुसलमान अथवा
का गतिम कर रहा है। कि और मुसलमान अथवा के अथवा गतिम गतिम आ गया
है। उ गोचर रहा है कि इस मुसलमान का शिर्षा म ता आजादी की मोन अच्छी है।
एता सोचकर मु। गतिम मीर गतिम युगुष आति शिर्षा का तयारियाँ कर रहा
है। ठाक इनके विरुद्ध मुता का पुत्र माया और लच्छा गया गा गतिम कर रहा है।
शक्ति का आग भट्ट उठता है। शक्तिवागी भाग, तलवार या बर्छी लकर अथवा
ता लहन है। अथवा क बागान म आग लगाई जाती है। अथवा की बड़ी गतिम
वस्था होनी है। शक्ति बड़ी गया म अथवा का आगमन होता है। देगदोही उनका
साथ दन है। शक्तिवारियों का द्वार शक्ति है।

प्रभुत नाटन म जातिरारियो वा स्वार्थानता रणा न लिए उरुव अणी वा सपय है । सपय वा निर्याह सपयतापवक हुआ है ।

(१२) गिरिजाशंकर पाण्डेय "शास्त्री" के "खलकखुदा का" (१९५८) नाटक में क्रांतिकारी हिंदू सैनिकों का अंग्रेज अफसर से सघर्ष है। बनारस के क्रांतिकारी भालानाथ तिवारी, योरखनाथ सिंह कामलसिंह बर्दासिंह और गंगू दुबे अंग्रेजों की हत्या करने का प्रयत्न करते हैं। लेकिन प्रत्येक क्रांतिकारी का बलिदान होता है।

(१३) सचदानंद के 'चेतसिंह' (१९५७) नाटक में भी काशी के महा राज चेतसिंह के रक्षाय मानसिंह का अंग्रेजों से सघर्ष है। परिपूर्णानंद वर्मा के 'अवध का रंगीला नवाब—बजिदअली शाह' (१९५९) नाटक में अंग्रेज अत्यंत सहजता से अवध पर अपना अधिकार प्रस्थापित करते हैं। इस सन्दर्भ में सघर्ष का अभाव है।

(१४) सन १८५७ के स्वातंत्र्य संग्राम में बिहार के वीर कुँवरसिंह ने अंग्रेजों से जो सघर्ष किया उसका चित्रण चतुर्भुज के 'कुँवर सिंह' एम० एम० कान्तसिंह 'कात' व 'कुँवरसिंह' (१९५८) और श्यामलाल 'मधुप' के 'बिहार का धेर' (१०५४) में हुआ है। चतुर्भुज के 'कुँवरसिंह' में धूर्त अंग्रेज जगदीशपुर नरेश कुँवरसिंह की रियासत पर कब्जा करने के लिए जाल फलाते हैं, पर उस जाल में कुँवरसिंह नहीं फँसते। कुँवरसिंह जानते हैं कि चर्बी वाले कारतूसों के कारण भारतीय सैनिकों में विद्रोह की ज्वाला भड़क उठी है। अतः इस योग्य अवसर पर कुँवर सिंह अंग्रेजों से लड़ने का निश्चय करते हैं। जगन्नाथपुर क्रांतिकारियों का गढ़ बन गया है। दानापुर की फौजी छावनी में चर्बी वाले कारतूसों के कारण भारतीय सैनिकों और अंग्रेजों में सघर्ष छिड़ता है। भारतीय सैनिकों की जीत होती है। विजयी सैनिक कुँवरसिंह से मिलते हैं।

कुँवरसिंह आरानगर पर अधिकार पान में सफल होते हैं। वहाँ का जेल तोड़कर कदियों को अपनी सेना में मिला लिया जाता है। कप्तान इनवर आरानगर पर कब्जा करने के हतु आरानगर का ओर बढ़ता है। कुँवरसिंह ने रास्ते में ही इनवर को मारा और दुबारा विजय पाई।

सेनापति जनरल बिसेट आयर विशाल सेना लेकर आरानगर की ओर बढ़ता है। घमासान युद्ध के बाद कुँवरसिंह की हार होती है। बिसेट आयर आरानगर पर कब्जा कर लेता है। चण्डर जगदीशपुर पर भी अंग्रेजों ने कब्जा कर लिया। अमरसिंह ने बड़े शौर्य में अंग्रेजों को पराभूत कर जगदीशपुर को मुक्त कर दिया। कुँवरसिंह स्वाधीन जगदीशपुर में जीवन यात्रा समाप्त करते हैं।

इस सघर्ष का ही उपयुक्त अर्थ नाटकों में भी स्थान दिया गया है। वीर कुँवरसिंह का सघर्ष उच्च श्रेणी का सघर्ष है। इस सघर्ष में स्थूल स्वरूप धारण किया है। इस सघर्ष का निर्वाह उचित रूप से किया गया है।

मानवता प्रतिष्ठापना, लोबहित सम्बन्धी तथा घातक अघविश्वासों, परम्पराओं के ध्वसन सम्बन्धी सदिच्छाओं ने बाधाओं से प्रसर सघर्ष छेड़ा है, व नाटक अधिक प्रभावशाली एवं रोचक बन पड़े हैं। इस दृष्टि से निम्नोक्त नाटक दसनीय हैं—

कुलीनता, गेरसाह, आहुति, प्रतिगोष, रक्षा बन्धन प्रकाशस्तम्भ, चन्द्रगुप्त मौर्य, सीमा रक्षण, स्वप्न भग विदा, प्रियदर्शी मानव प्रताप महाराणा प्रताप, विजय पर्व, रामानुज, अमर बलिदान (हरिकृष्ण प्रेमी), कला और कृपाण, दशाश्व मेघ बीरागना दुर्गावती, भासी की रानी, बलकी, कीणाक ।

२ जिन ऐतिहासिक नाटकों में परिस्थिति विरोध ॥ पात्रों की सदिच्छाओं ने सघर्ष का रूप धारण किया है वे अत्यधिक ममस्पर्शी एवं रुचिकर बन पड़े हैं। इस ॥ दश में 'आपाढ़ का एक दिन' का उल्लेख किया जा सकता है। इसमें मल्लिका और अम्बिका का ममस्पर्शी सघर्ष दो सदिच्छाओं का सघर्ष है। लेकिन इस प्रकार के ऐतिहासिक नाटकों की संख्या अल्प है।

३ कुछ ऐतिहासिक नाटकों में हृदयस्पर्शी आंतरिक सघर्ष ने प्रधानता पाई है। 'आपाढ़ का एक दिन' और "लहरो के राजहंस" की प्रभावशालिता एवं रोचकता का प्रधान आधार है—प्रमुख पात्रों का हृदयस्पर्शी आंतरिक सघर्ष। प्रसादीतर ऐतिहासिक नाटकों में आंतरिक सघर्ष प्रधान नाटकों की अत्यधिक कमी है।

४ प्रसादीतर काल के मोहन राकेश, जगदीशचंद्र बागुर और डॉ० लक्ष्मी नारायण लाल इस प्रकार के ऐतिहासिक नाटककार हैं, जिन्होंने ऐतिहासिक पात्रों के मानवीय भावों के चित्रण के साथ सघर्ष का चित्रण किया है। इससे इन नाटककारों के नाटक अत्यधिक मार्मिक बन पड़े हैं। इस दृष्टि से लक्ष्मीनारायण मिश्र, गोबिंद दास और हरिकृष्ण प्रेमी के भी कुछ नाटक दसनीय हैं।

५ मूढात्मक सघर्ष से युक्त नाटकों में व्यक्ति-व्यक्ति के सघर्ष ने ही समूह समूह के सघर्ष का रूप धारण किया है। परिस्थिति विरोध में परस्पर विरुद्ध इच्छाओं के कारण व्यक्ति-व्यक्ति के सघर्ष का आरम्भ होता है। आगे चलकर यही सघर्ष मूढात्मक सघर्ष का रूप ग्रहण करता है।

६ कुछ नाटकों में परस्पर विरुद्ध विचार धाराओं के सघर्ष के रूप में वैचारिक सघर्ष है। इस सन्दर्भ में निम्नोक्त नाटक उल्लेखनीय हैं—नवप्रभात कला और कृपाण, सिंहलद्वीप घम विजय बलकी, कीणाक, प्रकाशस्तम्भ, कुलीनता रामानुज सत नवीर इसान की राह विदा और स्वप्नभग ।

स्पष्ट है कि प्रसादीतर ऐतिहासिक नाटकों में सघर्ष ने महत्त्व का स्थान पाया है।

प्रसादोत्तर राजनीतिक नाटक और सघर्ष तत्त्व

अध्याय-प्रवेश

प्रस्तुत अध्याय में विविध नाटकों का ऐतिहासिक नाटकों के अन्तर्गत रखने के बदले राजनीतिक नाटकों के अन्तर्गत रखा गया है। इसका मन्त्रवर्ण कारण यह है कि ऐतिहासिक नाटकों से सम्बद्ध मानसिक धारणा और राजनीतिक नाटकों में सम्बद्ध मानसिक धारणा में अंतर है। इस अंतर के आधार पर विविध नाटकों का राजनीतिक नाटकों के अन्तर्गत समाविष्ट करना समीचीन प्रतीत हुआ।

इस सन्दर्भ में डा० प्र० रा० भुपटकर की भाषणा द्रष्टव्य है। वे कहते हैं—

ऐतिहासिक नाटकों के आधुनिक काल के सम्बन्ध में कुछ स्पष्टीकरण आवश्यक है। नाटकों के लिए वह युग अतीत युग होता है जिसका नाटककार अपने युग से भिन्न युग मानता है। अपने युग से अतीत युग का भिन्न मानने का कालावधि स्वार्थतः दुर्लभ है और वह साधारण रीति से ५० या ६० वर्षों तक का होता है। रामायण तिलक, नताशा मुमापचत्र बास, राष्ट्रपिता महात्मा गांधी आदिवाक्य भगतसिंह, चन्द्रशेखर आजाद आदि को लेकर लिखे गए नाटक ऐतिहासिक नहीं बल्कि राजनीतिक नाटक माने जाते हैं। कारण यह है कि यद्यपि इन नताओं का सम्बन्ध आज की दृष्टि से भारत के अतीत युग से है, फिर भी उक्त लोक नता वर्तमान के अपने युग के हैं। ऐतिहासिकता के लिए आवश्यक है कि नाटककार तथा दर्शक या पाठक में वह भाव विद्यमान हो कि मैं किसी दूसरे युग में मुकाबल रहा हूँ।^१

विविध राजनीतिक नाटकों का पढ़ते या देखते समय पाठक या प्रसक्त में यह भाव विद्यमान नहीं होता कि मैं किसी दूसरे युग में मुकाबल रहा हूँ। इससे विपरीत पाठक या प्रसक्त में यह भाव विद्यमान होता है कि मैं अपने ही युग में जी रहा हूँ। इस विवेकता को ध्यान में रखकर ही विविध नाटकों का राजनीतिक नाटकों में सम्मिलित किया गया है।

इन नाटकों का सामाजिक नाटकों के अन्तर्गत न रखने का कारण यह है कि इन नाटकों में राजनीति-सम्बन्धी विषयों और समस्याओं तथा उनसे सम्बन्धित

१ डा० प्र० रा० भुपटकर-हिन्दी और मराठी के ऐतिहासिक नाटक एक चुलनात्मक विवेचन पृ० ८३ (प्र० सं० सन १९७० ई०)

राजनीतिक सघर्ष को स्थान दिया गया है। इन नाटकों में सामाजिक समस्याओं और उनसे सम्बन्धित सघर्ष का अभाव है। कारण यह है कि इन नाटकों का लक्ष्य सामाजिक सघर्ष को नहीं, बल्कि राजनीतिक सघर्ष को उजागर करना है। इस वास्तविकता के आधार पर विवक्ष्य नाटकों के लिए 'राजनीतिक' विशेषण का प्रयोग कर उनका स्वतन्त्र विवेचन किया गया है।

स्वातन्त्र्य-युग काल से सम्बन्धित राजनीतिक नाटकों में स्वातन्त्र्य प्राप्ति के लिए वीर भारतीयों का सशस्त्र तथा अहिंसात्मक सघर्ष है। स्वातन्त्र्योत्तर काल से सम्बन्धित राजनीतिक नाटकों में स्वातन्त्र्य की रक्षा के लिए वीर भारतीयों का सघर्ष है। इस स्थिति के आधार पर विषयानुसारी पद्धति के अनुसार राजनीतिक नाटकों की विवेचना के लिए निम्नलिखित वर्गीकरण इष्ट है।

१ सशस्त्र क्रान्ति आन्दोलन से सम्बद्ध नाटक

२ स्वातन्त्र्य के अहिंसात्मक आन्दोलन से सम्बद्ध नाटक

३ स्वातन्त्र्योत्तर राजनीतिक आक्रमण से सम्बद्ध नाटक

१ सशस्त्र क्रान्ति आन्दोलन से सम्बद्ध नाटक और सघर्ष तत्त्व

स्वातन्त्र्य प्राप्ति के लिए सशस्त्र क्रान्ति की चहुँपक वाले क्रांतिकारी का यह दृष्टिकोण था कि खून का बदला खून से लेना चाहिए। उनका विश्वास था कि सशस्त्र क्रान्ति से भारतीयों की वीरता जाग्रत होगी और स्वातन्त्र्य प्राप्ति का मार्ग सरल बन जायगा। इन क्रांतिकारियों में चन्द्रशेखर आजाद, भगतसिंह और सुभाष चन्द्र बोस का स्थान श्रेष्ठ है। क्रांतिकार चन्द्रशेखर आजाद और शहीद भगतसिंह के सशस्त्र क्रान्ति आन्दोलन में सम्बन्धित नाटक इस प्रकार हैं।

देवी प्रसाद घबन रचित 'चन्द्रशेखर आजाद', गम्भूदयाल सक्सेना रचित अगाध की मौत', विष्णुदत्त कविरत्न रचित क्रान्ति का देवता—चन्द्रशेखर आजाद' और क्रान्ति का देवता—सरदार भगतसिंह' जगन्नाथ प्रसाद त्रिलोक रचित वीर चन्द्रशेखर और रघुवीरशरण मिश्र रचित भारतमाता।

इन नाटकों में अत्याचारी अंग्रेजों से क्रांतिकारियों का आधापात सघर्ष है। इन नाटकों का आरम्भ क्रांतिकारियों की सशस्त्र क्रान्ति करने की दृढ़ प्रतिज्ञाओं से होता है। मध्य भाग में क्रांतिकारी घटनाएँ होती रहती हैं। अन्त में वीरों का वीर मरण के साथ नाटक समाप्त होते हैं।

विवक्ष्य नाटकों में क्रांतिकारी विशिष्ट परिस्थिति की प्रतिक्रिया के फलस्वरूप क्रान्ति के लिए प्रेरित होते हैं। स्वातन्त्र्य-आन्दोलन का दमन करने के लिए अंग्रेज बड़ी क्रूरता से भारतीयों पर अत्याचार करते हैं। क्रांतिकारियों को फाँसी के तल्लों पर लटकाते हैं। जलियाँ वाला बाग में भीषण हत्याकाण्ड होता है। साइमन कमीशन के विरोध में लाला लाजपत राय का बलिदान होता है। इन घटनाओं से क्रान्ति-

वीरों का खून खील उठता है उनमें प्रतिगोष की आग भड़क उठती है । व अत्याचारा अंग्रेजा को मोत क घाट उतारन और सगस्त्र क्रांति करने का प्रतिनाए करत हैं ।

उत्तर प्रदेश में वीर चन्द्रसेखर आजाद क्रांति की आग भड़काता है तो पन्ना में वीर भगतसिंह । आग चलकर चन्द्रावर स भगतसिंह का भेंट हाती है । दोनों मिलकर लड़त रहत हैं ।

दवीप्रसाद घवन विरल लिखित चन्द्रावर आजाद नाटक का आरम्भ में चन्द्रावर का प्रक्षुब्धता दृष्टिगत होती है । अंग्रेजा द्वारा जालियाँ बाग बाग में हुआ मीथन हत्याकाण्ड चन्द्रावर को पान था । उस समय दगामिमानी चन्द्रावर में खून का बदला खून से लेन का महत्वाकांक्षा जाग्रत हो गया । इस महत्वाकांक्षा का पूर्ति क हेतु चन्द्रावर ने आजादी की लड़ाई लड़न का दम निश्चय किया । चन्द्रावर ने अपने साथियों का इस लड़ाई में अपना कुरबानी करने का प्रेरित किया । अपने क्रांतिकारी साथियों का उत्तेजित करत हुए चन्द्रावर ने कहा— हमारा लड़ाई 'पाप की लड़ाई है ।' अत्याचारी गारी सरकार में अहिंसात्मक सघर्ष करना चन्द्रावर का ध्येय था । चन्द्रावर में म० गांधी क अहिंसावाणी विचारों में सहमत नहीं था । परन्तु इनका म० गांधी क अहिंसावाणी क विरुद्ध वैचारिक सघर्ष छिड़ता है । इस सन्दर्भ में चन्द्रावर आजाद कहत हैं 'अहिंसा ? हिंसा इनका बड़ा दम अहिंसा के बल पर आजाद नहीं किया जा सकता । मैं थोड़ा लूंगा । मैं अहिंसा क मिद्वान्त को नहीं मान सकता । नहीं मान सकता ।' इस मायना क अनुसार चन्द्रावर आजाद एक और अहिंसात्मक आन्दोलन क विरुद्ध वैचारिक सघर्ष और दूसरा बार अत्याचारा गारी सरकार क विरुद्ध भावनात्मक तथा हिंसात्मक सघर्ष छेड़त हैं । व अत तक अपने सिद्धांतों का पालन करत रहत हैं । सगस्त्र क्रांति गस्त्रा क बल पर सफल हो सकता है । इस विचारों से चन्द्रावर गस्त्र मरीन के लिए धन पान की योजना बनात है । इस योजना क अनुसार बाकींग स्टेशन पर गाछा से मरकारी खजाना लूटा जाता है । लेकिन चन्द्रावर क माथी विस्मिल रोगन गजेट तथा अग्राकुल्ला पकड़ जात है । इन साथियों का मुक्त करने के हेतु चन्द्रावर इन्हाबाद क अग्रह पान में पुलिस से सघर्ष करत हैं । कुछ पुलिस का मोन क घाट उतारन के सारात चन्द्रावर अपने ही पिस्तौल का गाला से अपना बलिदान करत है ।

चन्द्रावर आजाद में सम्बोधित अर्थ नाटका में मा उपर्युक्त सघर्ष की ही स्थान लिया गया है । इन नाटकों में यह भा दियाया गया है कि क्रांतिवार भगतसिंह चन्द्रावर से मिलन क अनंतर चन्द्रावर का योजनाओं क अनुसार सगस्त्र क्रांति करत रहत हैं । चन्द्रावर आजाद क साथ विचार विमर्ग करने पर ही असम्बन्धी

१ दवीप्रसाद घवन विरल—'चन्द्रावर आजाद'—प० १३ (प्र० स० सन १९६१ ई०)

२ वही, पृ० २६-२७

भवन में बम के विस्फोट की योजना बनायी जाती है ।

विष्णुदत्त कविरत्न रचित 'त्रासि का देवता सरदार भगतसिंह' नाटक में भी क्रांतिवीर भगतसिंह का भावनात्मक तथा वैचारिक सघर्ष है । भगतसिंह की भी म० गांधी का अहिंसात्मक आन्दोलन पसन्द नहीं था । अतः भगतसिंह सशस्त्र क्रांति की स्वातन्त्र्य प्राप्ति का माध्यम बनाते हैं । सशस्त्र क्रांति की प्रेरणा देते हुए भगतसिंह रहीम राजगुरु, सुखदेव आदि अपने साधियों से कहते हैं "मेरा यह प्रण है कि मैं चन से न बटूँगा, न अंग्रेजों सरकार को उन से बचन दूँगा ।" 'मातृभूमि की परतंत्रता की जज़ीरे को तोड़ूँगा । इसको आजाद कराने के लिए तन मन धन लगाऊँगा । सफेद चमड़ी वाल अंग्रेजों को भारत से निकलकर ही चन लूँगा ।" इस दृढ़ प्रतिज्ञा के अनुसार भगतसिंह अपने साधियों के साथ सशस्त्र क्रान्ति का आरम्भ करते हैं । लाला लाजपत राय की मृत्यु का प्रतिशोध लेने की भावना से भगतसिंह जनरल डिंग और साइस की हत्या करते हैं । असेम्बली में बम का विस्फोट कर स्वातन्त्र्य विषयक तीव्र भावना को अभिव्यक्ति करते हैं । देश की आजादी के लिए वे फाँसी की सजा को सान द स्वीकार करते हैं ।

दयामलाल मधुप' वृत्त बिस्मिल की बहक' में क्रांतिवीर रामप्रसाद बिस्मिल का सशस्त्र सघर्ष है । चन्द्रशेखर आजाद की योजना के अनुसार रामप्रसाद बिस्मिल काकोरी स्टेशन पर गाड़ी रोक कर सरकारी खजाना लूटते हैं । इस सघर्ष के फलस्वरूप उन्हें फाँसी की सजा दी जाती है ।

विश्वम्भरदास उपाध्याय रसपीन रचित 'नेताजी सुभाषचन्द्र बोस', समर सरकार रचित 'जनगण अधिनायक', देवीप्रसाद घवन 'बिकल' रचित 'तुम मुझे खून दो' और लालचन्द जन रचित 'अमर सुभाष', इन नाटकों में क्रांतिवीर नेताजी सुभाषचन्द्र बोस का भारत की स्वतन्त्रता के लिए साम्राज्यवादी अंग्रेजों से सघर्ष है ।

क्रांतिकारी देशबन्धदास अंग्रेजा की घोर दमन-नीति का विरोध करते हैं । इससे प्रेरणा लेकर सुभाषचन्द्र सरकारी नौकरी से त्याग पत्र देते हैं और म० गांधी के नेतृत्व में असहयोग आन्दोलन में सम्मिलित हो जाते हैं । लेकिन वे उग्र दल के नेता बन जाते हैं । म० गांधी से मतभेद होने पर वे कांग्रेस छोड़ देते हैं और अपनी उग्र नीति के अनुसार अंग्रेजों से आमरण लड़ते हैं ।

इस सघर्ष को लेकर लिखे गये नाटकों में से लालचन्द जन का 'अमर सुभाष' नाटक विचारणीय है । इसमें सुभाषचन्द्र की और पुलिस अधिकारी अरविन्द की मानवीयता उभरी है । अतः प्रस्तुत नाटक हृदयपाही बन पड़ा है ।

१ विष्णुदत्त कविरत्न—क्रांति का देवता सरदार भगतसिंह—पृ० १६ (प्र० स० १९६२ ई०)

२ वही, पृ० १७

म० गौधी द्वारा संचालित असहयोग आन्दोलन में सम्मिलित हान के बावजूद मुभाषचन्द्र घोर घोर उग्रता का आरंभ कर रहे हैं— न यह गति सचटन का समय है और न मौज उठान का । यह क्रांति का विगुल बजान का समय है । 'मुभाष कलकत्ता में एस जारदार भाषण देने लगते हैं जिनसे प्रेरणा पाकर कलकत्ता निवासी क्रांति के लिए प्रवृत्त हान लगते हैं । मुभाष अपने माधिया का समझाते हैं— स्वतंत्रता निश्चित है किन्तु उनका लिए बलिदान का आवश्यकता है प्रयत्न और सघर्ष की आवश्यकता है । यह सघर्ष लम्बा हो सकता है इसलिए घय रक्त का आवश्यकता है । 'मुभाष और उनके साथी ब्रिटिश साम्राज्यवाद के विरुद्ध आन्दोलन सघर्ष करने के लिए अपने खून से प्रतिज्ञा-पत्र लिखते हैं । मुभाष के क्रांति काय से समयमात्र होकर अग्रज सरकार मुभाष का नजर बंद कर दे रक्खता है । उस समय मुभाष साचते हैं— भारत की आजादी के लिए भारत के अन्दर ता क्रांति और सघर्ष खूब है किन्तु भारत से बाहर के जनमन का समझाना है और बाहर से भी सघर्ष करना है । 'इस विचार के अनुसार मुभाष अबसर पाकर जमना चल जाते हैं । हितलर से मिलते हैं । आजाद हिन्द फौज का स्थापना करते हैं । सिगापुर में अग्रज से लड़ते हैं । दिल्ली चला का नारा लगाते हैं । लकिन अचानक बापुमान का दुघटना से उनका अंत होता है ।

इस प्रकार हम नाटक में बाह्य सघर्ष का बहुत अधिक स्थान मिला है । लकिन इस सघर्ष के साथ साथ पुलिस सब इन्स्पेक्टर अरविंद का अंतर्द्वंद्व प्रभाव चाला है । वह कलकत्ता में पुलिस सब इन्स्पेक्टर । उस अंग्रेज सरकार ने नताजा मुभाष का गिरफ्तार करने का आग्रह किया है । अरविंद के सामने समस्या पदा हाती है कि मुभाष को गिरफ्तार किया जाय अथवा न किया जाय ? एक ओर सरकार का आदेश है, तो दूसरी ओर दायिबा का कतव्य है । जिसका पालन किया जाय ? नियम न कर पान से अरविंद में आंतरिक सघर्ष छिड़ता है—

'हृदय में द्वंद्व मचा हुआ है, कान कान में द्वंद्व अन्तर्द्वंद्व । यह सत्य है कि मुभाष का पकड़ना बहुत सरल है क्योंकि वह जल से डरने वाला युवक नहीं । वह हँसते-हँसते स्वयं गिरफ्तार हान का तयार हो जायगा । किन्तु क्या यह ठीक है ? क्या यह ठीक है ? नहीं नहीं यह ठीक नहीं है । तब ठीक क्या है ? अरविंद ! ठीक क्या है ? आदेश पुकार मचाता है कि मुभाष का पकड़ना हो ठीक है—अच्छा वही सही । किन्तु आह ! एक निरपराध दंग प्रेमी युवक का कारागृह में डाल देना क्या

१ लालबहादूर जल-अमर मुभाष-पृ० ३ (प्र० स० मंत्र १९६४)

२ वही प० ३९

३ वही, प० ५०

पाप नहीं है ? अच्छा तो अब मुझे पापी ही सिद्ध होना है ?”

इस आंतरिक सघष के कारण अरविंद सुभाष को पकड़ नहीं सकता । वह सुभाष के जातिवारक विचारों और व्यक्तित्व से प्रभावित होता है और राज्य-सेवा का त्याग पत्र देकर देश सेवा के लिए प्रवृत्त होता है । वह आगे चलकर सुभाष की आजाद हिन्द फौज में मेजर बन जाता है ।

इस प्रकार प्रस्तुत नाटक में बाह्य सघष के साथ साथ आंतरिक सघष को भी स्थान मिला है ।

सशस्त्र जातिवीरों को लेकर लिखे गये नाटकों में केवल बाह्य सघष को स्थान मिला है । हर एक जातिवीर का निरुद्ध व्यक्तित्व है । अतः प्रत्येक जातिवीर अपने प्रिय देश भारत के स्वातन्त्र्य के लिए प्रबल सत्ता से आमरण सघष करता है । यह सघष प्रतिनिधिक दृष्टि से अपने स्वातन्त्र्य के लिए एक राष्ट्र का दूसरे अत्याचारी राष्ट्र से है । यहाँ अग्नेश्वर आजाद, भगतसिंह, नेताजी सुभाष चन्द्र बोस आदि जातिवीर हिन्दुस्थान के प्रतिनिधि हैं । अत्याचारी अंग्रेज-अफसर हिन्दुस्थान का दमन करने वाले ब्रिटेन के प्रतिनिधि हैं । अतः जातिवीरों और अंग्रेज सरकार के मध्य चलने वाला सघष राष्ट्र-राष्ट्र का सघष है ।

इस सघष में जातिवीरों का पक्ष आक्रमणशील पक्ष है तो अत्याचारी अंग्रेज सरकार का पक्ष रक्षणशील पक्ष है । अंग्रेज सरकार अपनी दमन नीति का समर्थन करने के लिए जातिवीरों से सघष करती है । जातिवीर देश की स्वाधीनता के लिए अंग्रेज सरकार से सघष छेड़ते हैं और अंग्रेजों को इस देश से भगाने की कोशिश करते हैं । इस सघष में जातिवीरों की देश के स्वातन्त्र्य सम्बन्धी सदभावना अतः तक प्रबल बनी रहती है । फलस्वरूप जातिवीर अपने अतः तक प्रखर सघष करते हैं ।

उदयशंकर भट्ट कृत ‘जातिकारी’ नाटक में काल्पनिक पात्रों के द्वारा सशस्त्र जाति आन्दोलन पर प्रकाश डाला गया है । जन्तिवारी दिवाकर और उसके साथी मातृभूमि के प्रति असीम अनुराग से अनुप्रेरित होकर हिंसात्मक जाति कर रहे हैं । इस जाति में दिवाकर ने कई अंग्रेजी अफसरों की हत्या की है । दिवाकर का मित्र मनोहर सी आई डी अफसर है । मनोहर अपनी तरक्की के लिए दिवाकर को गिरफ्तार करने की कोशिश करता है । दिवाकर तथा अपने देश के प्रति पति की दुष्टता को दखकर मनोहर की पत्नी वाणा पति से सघष छेड़ती है । वह दिवाकर के जातिकारी दल में सम्मिलित होकर दगादोही पति की हत्या करती है । दिवाकर अंग्रेजों से सघष करते हुए देश के स्वातन्त्र्य के लिए आत्म बलिदान करता है ।

स्वातन्त्र्य आन्दोलन के सद्म में देशप्रेमिणी वाणा और दगादोही मनोहर व्यक्ति-व्यक्ति-का सघष महत्त्वपूर्ण है । जातिवीरों और अंग्रेजों का सघष समूह समूह

का मध्य है। नाटक व प्राग्भन में सीमा और मनाहर का मध्य है। हमन का
जातिधारों का अग्रजों में व्यापक मध्य है।

२ स्वातन्त्र्य के अहिंसात्मक आन्दोलन से सम्पन्न नाटक और मध्यम तत्त्व

म० गांधी का विचार था कि अहिंसात्मक आन्दोलन में ही स्वातंत्र्य प्राप्ति होगी। इस विचार का उक्त म० गांधी जवाहर लाल नेहरू अहिंसात्मक मध्यम करत रहे। पर हिन्दी का कल ही नाटकों में इस मध्यम की अभिव्यक्ति हुई है।

म० गांधी व जीवन का चरित्रों का ज्वर लिए मय नाटकों में म अनुभव
नाम्ना जिन वरुण नि लम्बानाशयन मिथ जिन मयत्रय और माहूनना
महना बिदाया जिन डोनी यात्रा नीनों नाट्य मयत्र की लज्ज म अनियम माया
रण नाटक है ।

रामानाथन मिश्र का मध्यम कक्षात्मक माण्ड है। पूर माण्ड में महात्मा गांधी, सरदार वल्लभभाई पटेल आपस में बातलाय करत समय भारतीय संस्कृति और पश्चिमी संस्कृति में जो अंतर है उन पर बर्षा करत है और जो प्रकट करत हैं कि भारत के छात्रों पर पश्चिमी मान्यता का बुरा असर हुआ है। यही तब कि यम गांधी का = या का भा जत कर अमर का है। तब अम माना जाता है। इस माण्ड में समय का निनाय अभाव है।

डॉ० गाविष्णम का महात्मा गांधी और स्व. प्रमाण पत्र दिवस का 'साबरमती का मन' नामा नाटक का स्वरूप जीवनान्तरक जमा है। दोनों में महात्मा गांधी के मध्यमय जीवन का आन्तरिक स्थिति दिखाया है।

अग्नि आग्निवा की गंगा सरकार न भाग्यो पर अमान जनक प्रविश्य
 लगाय य । मद्रासा गाथा न इस अशाय का मिटान के लिए अग्निमयक मयग का
 आग्न किया । इस मयग का प्रवर्ण मायन गदा—मयाग्रह । म० गांधी के मरपा
 ग्रह के मामन गारी सरकार का वागविक गति का मकना गदा । म० गांधी के
 मयाय तथा मानवतावादा मयग की विनय हृद ।

भारत में ज्ञान पर उमा-मयाप्रदूषा-गहन की सहायता ॥ म० गीर्वा
 सप्तमों से रहने से और भारत का स्वयं बनाने ॥ मयाप्रदू ॥ अतः मयाप्रदू
 साम्प्रदायिकता से रहने से उनका बलिदान होता है । इस प्रकार मयाप्रदू ॥ नाटकों
 में म० गीर्वा के जीवन पर व मयाप्रदू का स्थान मिला है ।

रा० शत्रुघ्न शुक्ल का 'गणविद्वम्ब' नाटक मध्या की दृष्टि में एक अच्छा नमूना है। यह महात्मा गाँधी के जीवन के अन्तिम दिनों में सम्बन्धित है।

स्वतंत्र भारत का एक आत्मा रूप प्रधान कर्त्तव्य के विषय में महात्मा गांधी का एक उदात्त स्वप्न था। लेकिन प्रथम में कुछ ऐसा हुआ, जिससे म० गांधी का

स्वप्न चूर चूर हो गया है । स्वातंत्र्य प्राप्ति के साथ ही देश के टुकड़े हो गये, प्रेम का स्थान घणा ने ले लिया, मानव का रक्त बहने लगा । इस बड़ी चोट से म० गांधी का मानवतावादी हृदय बुरी तरह घायल हो गया । उनकी मन स्थिति बड़ी विचित्र बन गयी ।

एक ओर पाकिस्तान में मुसलमानों से हिंदुओं पर किये जाने वाले अमानुष अत्याचारों को, म० गांधी रोक नहीं पा रहे थे तो दूसरी ओर उन अत्याचारों का बदला लेने के लिये यहाँ हिंदू यहाँ के मुसलमानों पर अत्याचार करने की प्रवृत्ति हो रही थी और म० गांधी उन्हें रोकने में असफल हो रहे थे । अतः हिंदू भा और मुसलमान भी म० गांधी को सदेह की दृष्टि से देखने लगे । इससे म० गांधी की मन स्थिति बड़ी विचित्र और द्वन्द्वग्रस्त बन गयी । इस मन स्थिति को लेकर प्रस्तुत नाटक लिखा गया है ।

इस भयानक काण्ड को रोकने और शांति स्थापन करने के लिए म० गांधी अंतिम उपाय के रूप में आमरण उपवास प्रारम्भ करते हैं । इससे नाराज होकर अतिवादी हिंदू (जो बदला लेने की भावना से यहाँ मुसलमानों पर अत्याचार करना चाहते थे) महात्मा गांधी को अपने मांग से हटाने का प्रयास करने हैं । भारत में आये हिंदू शरणार्थी भी गांधी का सदाह का दृष्टि देखने लगते हैं ।

दिल्ली क्षेत्र के पुलिस महा निरीक्षक को कुछ पता चला है कि यदि म० गांधी आज प्रायना सभा में उपस्थित रहें तो उनके प्राण संकट में होंगे । वह म० गांधी से मिलकर बताता है कि कुछ सिरफिरे लोगों ने उन्हें कत्ल करने का षडयंत्र रचा है अतः गांधी आज प्रायना सभा में न जायें ।

पुलिस महानिरीक्षक की प्रायना सुनने पर म० गांधी वाले—“आप यह क्या नहीं चाहते कि मैं निभयता और साहसपूर्वक उन लोगों का मुकाबला करूँ जो मेरा कत्ल करना चाहते हैं और उन्हें दिखा दूँ कि जिस बात को मैं सत्य समझता हूँ, उसके लिए अपने प्राणों की आहुति दे सकता हूँ । इससे मेरे उद्देश्य को बल मिलेगा ।” मैंने अपने सारे जीवन मर दान की एकता के लिए सघप किया है, और सत्य तथा अहिंसा का प्रचार किया है ।^१ इससे म० गांधी की दृढ़ निश्चयात्मकता दर्शित होगी है ।

लेकिन भीतर ही भीतर गांधी का मन द्वन्द्व की आँधी में उलझा हुआ है । अतः वह अतिगम अवशात है । वह अनुभव करत है कि इस अतद्वन्द्व के कारण उनसे निश्चितरूप से कुछ नहीं हो रहा है । अतः वे प्यारेलाल से कहते हैं— इस अगाति

१ राजेश्वर गुप्त—गरविद्ध स्वप्न—पृ० १५ (प्र० स० सन १९७० ई०)_____

२ वही, पृ० १७

व चीज में अगुआ गति और निद्रा दूना तब प्राप्त कर सकूँगा।" ऐसी स्थिति में व किसी प्रकार का निगम नही कर पाता है। व भारी पकान का अनुभव करते हुए सो जात है।

जाग उठने पर व प्रायनाभमा में जात है। क्याचित्त इस विचार में कि अमानुषक साम्प्रदायिकता से सधप करने हुए बलिदान हुआ, ता भला ही है। सब मूल दस सधप में उनका बलिदान हो जाता है। व गति के साथ प्राणा का त्याग करत है।

इस प्रकार इस नाटक में म० गांधी के तब निश्चय के कारण आंतरिक सधप का उभरने के लिए अवकाश नहीं मिला है।

इस प्रकार इस नाटक में म० गांधी के मानवतावादी भाव सधप का महत्व का स्थान मिला है। प्रस्तुत नाटक में म० गांधी के दृढ़ निश्चय के कारण आंतरिक सधप का उभरने के लिए अवकाश नहीं मिला है।

एक सत्ता का हत्या एवं आकार की नाटक आचारिक सधप के मादम में एक विधि एवं दानाय नाटक है। इसका सम्बन्ध महात्मा गांधी का हत्या के पद्यन से है। नाटककार ने महात्मा के आत्मक जीवन से लिखा है कि म० गांधी की हत्या में आकार का दृष्टा नई कि म० गांधी द्वारा व्यवहृत मानवतावादी सिद्धांत का।

इस नाटक की यह लक्ष्य है कि इसमें म० गांधी का अनुपस्थिति है फिर भी म० गांधी की उपस्थिति भासमान होना है। ना चार व्यक्ति (जा यह मानते हैं कि म० गांधी द्वारा व्यवहृत सिद्धांतों में भारत की गति हुई है और हा भी गयी है) उन उन सिद्धांतों का मूल करने के निश्चय से) महात्मा गांधी का दृष्टा का पद्यन रचते हैं उनमें से एक युवक में अनद्वंद्व छिपाता है। उस युवक में गता उठती है कि हम जा करने जा रहे हैं क्या वह ठाक है? इस गति युवक के कारण यह पद्यनकारी का सामने एक नए परिस्थिति उपस्थित होता है और नाटक एक विधि रूप धारण करता है। इस मादम में स्वयं नाटककार प्राक्कषण में कहते हैं-

गांधी-दृष्टा से कुछ समय पूर्व एक भूमिगत कमरा में चार पद्यनकारी जमा होते हैं। पद्यन व्यक्ति पर दृष्टा करने का दावित है दूसरे व्यक्ति ने यात्रना बनाते हैं और अग्रह व्यक्ति ने पद्यन की सफलता के लिए सभी सुविधाओं जुगाई है। उनका माया गति युवक जब उठते हैं निश्चय के प्रति फिर से विचार करने पर विवग करता है ता व एक युवक का नाटक रचते हैं और उपम गति युवक का हा प्रतिनिधि स्वल्प कथन में मडा कर रहे हैं। पद्यन व्यक्ति मकरा वकील का

भूमिका में एक के बाद एक आरोप लगाता है दूसरा व्यक्ति सरकारी गवाह के रूप में उसका पक्ष सबल करता है किंतु जब शक्ति युवक अभियुक्त और उसके वकील की भूमिका में अपना पक्ष सामने रखता है तो जज के रूप में अघेड व्यक्ति पूर्ण निश्चित योजना के अनुसार ही निणय देता है ।^१

इससे पात हाता है कि प्रस्तुत नाटक म वैशिष्ट्यपूर्ण रीति से वैचारिक सघप का निर्देशन हुआ है । म० गांधी जो का प्रतिनिधि बने हुए 'शक्ति युवक' और अन्य तीन पक्ष्यत्रारिया म प्रजल सद्भावित सघप छिड़ता है ।

पक्ष्यत्रकारी पिस्तौल म गोठियाँ डालकर हत्या की पूरी तयारी करत हैं । लेकिन उस ही व हत्या के लिए चलन का होते हैं, शक्ति युवक पूछता है— क्या यह ठीक है ? जो हम करने जा रह हैं ।^२ इस प्रश्न से अन्य तीन पक्ष्यत्रकारी हक्का बका हो जाते हैं । 'शक्ति युवक' अपनी बात जारी रखता है—
"शक्ति युवक—मुझे डर है बाद म कहीं पछतावा न हो ।

पहला युवक—पछताव की कोई गुआइग नहा है ।

शक्ति युवक—फिर भी एक बार साव लेन म क्या हज है । हमारी उस आदमी से कोई दुश्मनी नहा है ।

पहला व्यक्ति—देग हित क्या कोई कारण नही है ?

शक्ति युवक—कही हम अहित को हित तो नही समझ बठ ?^३

साधियों की दृढ़ता देखकर 'शक्ति युवक' ने साफ साफ कह दिया कि वह उनका साथ नही देगा । तब दूसरे व्यक्ति ने 'शक्ति युवक' को छोड़कर चले जाना अच्छा नहीं माना । अगर बाद म वह मुखबिर हो गया तो सभी साधियों के प्राण स्रष्ट में होंग ।

दूसरे व्यक्ति ने वही पर ही, 'शक्ति युवक' पर मुक्तमा चलाने की योजना बनाई । 'शक्ति युवक' को उस व्यक्ति का प्रतीक माना गया । जिसका व नामो निशान मिटाना चाहत हैं । अन्य तीना ने 'शक्ति युवक' को म० गांधी का प्रतिनिधि मानकर उस पर कई अभियोग लगाये । तब शक्ति युवक भी ईमानदारी के साथ म० गांधी का प्रतिनिधि बन गया । वह एक एक आरोप का खण्डन बड़े तक शुद्धता से करने लगा । विरोधियों के पर उखड़ने लग । वह सत्य के किय सघप करता रहा । तब बचकर तीना न 'शक्ति युवक' का व्यय ही दोषी ठहराया । अघेड शक्ति न झूठा पाप दत हुए कहा— मुजरिम मुक्तमा गुरु होने से पहल हमारा जो फसला था वहा अब भी है । अदालत यह सजा सुनाती है कि तुम्ह सर आम सर राह गोली

१ ललित सहगल—हत्या एक आकार की—प० १ (प्र० स० सन १९८८)

२ वही, प० १०—११

३ वही, प० १४—१५

मार दी जाय ।'^१

यह निषेध जिस समय मुनाया जाता है उस समय गोला चलाने की आवाज मुनाई देती है । इस आवाज का सुनकर तीनों व्यक्ति मानते हैं कि 'फसले' के अनुसार उस व्यक्ति को दहात का पण्ड लिया गया । 'अविन युवक' भी मानता है कि इन लोगों ने 'उस व्यक्ति की हत्या का ।' 'अविन युवक' उन तीनों का एक साथी के रूप में मुनाता है । तुम्हारा क्या है जो मैं तुमसे उसे मार दिया है ? नहीं, दोस्त नहीं । तमने एक आकर की हत्या की है—हाड मीत में भर एक आकार की ।' उसने कहा था मरी मयू हिन्दू मुसलमान लोगों का एक कर्म के प्रयत्न में ही है ? है न समझ । इस समय तो उसका अन्तरण मशीन में नाच रहा होगा मुझ ।"

प्रस्तुत नाटक में परस्पर विरोध सिद्धांत तथा राजनीतिज्ञों का प्रबल मधुप है । म० गांधी ने स्वातंत्र्य प्राप्ति तथा भारत की अगण्डता के लिये जिस राजनीतिक सिद्धांत का अपनाया था उन सिद्धांतों के विरोध कुछ हिन्दुओं ने सधप छेड़ा था । इन हिन्दुओं का कारण था कि म० गांधी के राजनीतिक सिद्धांतों से भारत का भारी हानि हुई । इन हिन्दुओं के राजनीतिक सिद्धांत म० गांधी के राजनीतिक सिद्धांतों से भिन्न थे । परस्पर विरोध राजनीतिक सिद्धांतों के कारण इन हिन्दुओं और महात्मा गांधी के मध्य वैचारिक संघर्ष चल रहा था । इस संघर्ष की परिणति गांधी की मृत्यु में होनी है । इस संघर्ष को लेकर ही हत्या एक आकार का और विरोध स्वप्न का निमाण किया गया है ।

३ स्वातन्त्र्योत्तर राजनीतिक आक्रमण से सम्बद्ध नाटक और सधप तत्त्व

स्वातंत्र्य प्राप्ति के अनन्तर पाकिस्तान ने और चीन ने आक्रमण कर भारत के स्वातंत्र्य को छीनने का असफल प्रयास किया । भारत की स्वतन्त्र राजनीति पाकिस्तान और चीन का असरता रहा है । एशिया में भारत का चलन ली राष्ट्र के रूप में उभरना पाकिस्तान और चीन को पूरा आघात नष्ट करता । अतः पाकिस्तान और चीन ने आक्रमण द्वारा भारत का स्वायत्तता, मान सम्मान और विविष्ट राजनीति का मिट्टी में मिलान का असफल प्रयत्न किया ।

सन् १९६२ में चीन ने और सन् १९६५ में पाकिस्तान ने भारत पर ज़ोरदार आक्रमण किया । भारत ने ज़ोरदार प्रतिकार में अपने स्वातंत्र्य की रक्षा का । हिन्दी नाटककारों ने इन घटकों के आधार पर नाटक का निमाण किया है । इन नाटकों में मधुप गोल भारत का वारता का प्रकाशन किया गया है ।

१ ललित सङ्ग्रह—हत्या एक आकार का—पृ० ९४ (प्र० सं० सन् १९६८)

२ वही, पृ० ९५

३ वही, पृ० ९५-९६

(अ) भारत-चीन सघष से सम्बद्ध नाटक

सन १९६२ में हुये भारत-चीन सघष को लेकर लिखे गये नाटक में बाह्य सघष को महत्त्व का स्थान मिला है। रचित सघष की दृष्टि से दो नाटक ही महत्वपूर्ण हैं। एक है डॉ० शिवप्रसादसिंह रचित 'घाटियाँ गूँजती हैं' और दूसरा है आनन्द अग्निहोत्री रचित 'नेफा की शाम'। इन नाटकों में प्रभावशाली बाह्य सघष के साथ थोड़ा आन्तरिक सघष भी है।

डॉ० शिवप्रसाद सिंह का 'घाटियाँ गूँजती हैं' नाटक सन १९६२ में हुए भारत-चीन सघष से सम्बन्धित है। विश्वासघाती चीन ने भारत पर युद्धात्मक सघष लादा। भारत अपनी सुरक्षा के लिये भरसक प्रतिकार करता रहा। भारत की संपूर्ण उत्तर सीमा पर युद्ध की अग्नि घसकती रही। इस पूरी सीमा पर फल युद्ध क्षेत्र की सबसे हृदयविदारक घटना थी बोमदिला का पतन। किसी देश द्रोही से चीनियों की सेला के पास का गुप्तमाग मालूम होने के कारण १८ नवम्बर रविवार के दोपहर बाद चीनियों का बोमदिला के कस्बे पर कब्जा हो गया। यह कब्जा चीनियों की कपटनीति का फल रहा। इस घटना को आधार बनाकर प्रस्तुत नाटक की रचना हुई है। इस स दश में नाटककार द्वारा चीनियों की इस कपट नीति को "इस नाटक की पृष्ठभूमि के रूप में स्थापित किया गया ताकि इस पृष्ठभूमि पर सघषरत भारतीय राष्ट्र की आत्मा का पूर्ण प्रकाश प्रस्फुटित हो सके।"^१

प्रस्तुत नाटक में नाटककार का ध्यान उस घात पर केन्द्रित हुआ है कि बबर आक्रमण का प्रतिकार करने में भारत का साधारण से साधारण व्यक्ति भी किस प्रकार देशाभिमान से सघषरत है। इस तथ्य को उजागर करने के हेतु ही प्रस्तुत नाटक का सज्जन हुआ है। अतः नाटक की 'पाश्चभूमि में नाटककार लिखते हैं—'सघष की मूल शक्ति तो व्यक्ति और समूह का वह दृढ़ भाव है वह मानसिक मनोमन्यन है जो इस प्रकार के अमानुषिक क्रूरों के प्रति अपनी अबाध प्रतिश्रिया में साकार हुआ करता है और यह सघष दूसरी धेनी की उन घटनाओं में ही दिखाई देगा, जो ऐतिहासिक नहीं विश्वसनीय होती हैं, सत्य नहीं सत्य होती हैं।'^२

इस युद्ध के समय भारतीय जन के मन में ऐसे ऐसे भाव सवेग उबलते हैं, जो उसे सघष के लिए उत्तेजित करते हैं। अतः इस नाटक में सघष को प्रवृत्त करने वाले भाव-सवेगों को महत्त्व का स्थान मिला गया है। इस सन्दर्भ में नाटककार कहते हैं—'चूँकि यह पूरा परिवेश बहुत व्यापक और बहुत स्थूल है इसलिये इस नाटक में घटनाओं की स्पष्टता से अलग होकर भिन्न भिन्न व्यक्तियों की अन्तरात्मा में उभरने वाले भावों और संवेगों को ही स्थाय्य में रखकर उनका सघष का चित्रण किया गया

१ डॉ० शिवप्रसादसिंह—घाटियाँ गूँजती हैं—(पाश्चभूमि पृ० ८) द्वि० सं० सन १९६५

२ वही पृ० ९-१०

है नाटकीय सपथ में मद् और असद् चरित्रों के द्वन्द्व की स्थिति अनिवार्य माना जानी है। यही यह असद् अद्वय है कि उसमें मन्त्र का कृत्य है। उसका व्यक्तित्व का निर्माण करने है। यह असद् अद्वय अपनी पूर्ण बीमारी महाराष्ट्रों और पट्टनों के साथ इस नाटकों के चरित्रों के माध्यम से अनुभवगम्य है। मन्त्र उसका प्रयत्न किया गया है। चूंकि मन्त्र और उसका कृत्य एक बहुत बड़े मन्त्र का प्रयास उन सपथ है, इसी कारण उसका जन्म या चरित्रों में व्यक्तित्व ईश्वर का पीछा और असद्भावना का भी बोध उत्पन्न है जो इस प्रकार के सपथ का अनिवार्य उत्पन्न है। इसी से इन चरित्रों के त्याग और मन्त्र में आत्मनिष्ठा भी स्थिति।^१

प्रस्तुत नाटकों में मन्त्र का मुरली के लिए स्थापित माना है सपथरत पात्र है— पञ्चरत्न विवर्ण राय, के लिये मोहनमिह और उसका मन्त्र बामनिष्ठा निवासों की (दिग्गहा दूरी के वास्तविकता) कृष्ण राज के लिये तथा राज। हर एक व्यक्तित्व अपने दम से आक्रमणकारी में सपथ कर रहा है।

नवयुवक विवर्णमन्त्र राय मन्त्र प्रसिद्ध समाचार मन्त्रों का निर्भीक और मादमी सबाद प्रतिनिधि है जो चाना आक्रमण की मन्त्रें तथा मन्त्र के लिए मन्त्र आया हुआ है। वह बामनिष्ठा जान के लिए मित्रों के लिये मन्त्र करता है।

विवर्ण बामनिष्ठा जान के पट्ट मन्त्रों के हाथ में बटा रहता है। जहाँ से हिमालय में छिड़ गए युद्ध की लड़कों का अनुभव कर सकता है। राक्षसों तारों मोंग और अन्य युद्धों की मन्त्रों का अनुभव उसका मन में काय की भाग मन्त्र करती है। वह पहाड़ों का दम है बहुरता है— आज वह हिमालय गाँव और पवित्र हिमालय जल रहा है। विवर्णमन्त्र कीनिया के कृष्ण म हिमालय का भाग।^२

यही विवर्ण मन्त्र मोहनमिह की भेंट हाता है। मन्त्र की साम बामनिष्ठा निवासी राज का भा मन्त्र हाता है। विवर्ण और कृष्ण मादमी के वास्तविक म पता चलता है कि चाना सन्त्रों सन्त्रों को एक सन्त्र म कान्तर आग बढ़ आया है। बामनिष्ठा और सन्त्रों का जन्म बाम मन्त्र आरम्भ कीजा न बाट दा है। विवर्ण आदम में कृष्ण मादमी (इन्द्रिय व्यति) म करता है— मन्त्र के हिमन दास्ती का हाथ बढ़ाया इन्होंने राय पर चुक लिया। हम इनके लिए सब कहा बद्ध बने, इन्होंने मन्त्र में मन्त्र हमारा हाथ पर हमारा बोल लिया। बाव मन्त्र का करत है, काम राक्षस का। पञ्चनी का मन्त्र और मन्त्र का हा पाठ म छग। कृष्ण इन्हें काद पूछता नहीं या तब हमने आन्त्र लिया सम्मान दिया हिन्दी— चाना माद माद के नारों म धरता और आम्मान भर लिए। और इन्होंने इन्होंने

१ डॉ० विवर्णमन्त्र—मन्त्रों की जाति है—पृ० १० (दि० म० मन् १९६५)

२ यही पृ० २०

हमारी सच्चाई और गिफ्टता को हमारी कमजारी मानकर हमें ठोकर मार दी । कप्टन ऐसे जघन्य आचरण एक समय देना चाहते ही कर सके । मुझे म "जनता का हित" और मन में साम्राज्य लिप्सा और चगजखानी ।' विवेक के इन शब्दों में विश्वासपाती चीन के प्रति भारतीयों का आवेग, क्रोध व्यक्त हुआ है । इस आवेग और शोक के कारण ही भारतीय जनता जनक रूप में आक्रमण का प्रतिकार करती रहती है । इस स्थिति पर प्रकाश डालने की दृष्टि से कप्टन सोहनसिंह विवेक से कहता है— वधू, यह स्वतंत्र भारत का पहला युद्ध है इस युद्ध का एक-एक सैनिक अपनी मातृभूमि के मान-सम्मान का पहरेदार है । सैनिक नेता शासक, पत्रकार, लेखक, किसान, मजदूर और व्यापारी—य सब जस अलग-अलग डिपार्टमेंट हैं, मगर अभीन एक ही हेडक्वार्टर के हैं और वह हेडक्वार्टर है मातृभूमि ।"

विवेक, कप्टन साहनसिंह, रोज, सीकू आदि अपनी मातृभूमि का मान-सम्मान की रक्षा के लिए बामदिला चल जाते हैं । समा सघर्ष का अभिन्न अंग बन जाते हैं । देशद्रोही मुकुल और दूरी सेला से बोमदिला आने का गुप्त माय चीनियों को बता देते हैं । गुप्त माय से आकर चीनी बोमदिला पर हमला करते हैं । बोमदिला की रक्षा के लिए भारतीय सैनिक साहस और शूरता से लड़ रहा है । इस सघर्ष में रोज के देशभिमानी पिता का बलिदान होता है । राज शोक में रोने लगती है । उस समय निर्भीक और साहसी क्यूला (गीकू की बहू) रोज को समझाती है— अरे तुम रो रही हो । राने से क्या होता है भला । अब देखो मेरा घरवाला दो महीने से लापता है । सुना चीनियों ने पकड़ लिया उस, मगर मैं बिल्कुल नहीं रोती ।' बचारी क्यूला को भालूम नहीं कि उसका पति देशद्रोही है । वह तो गव करती है कि उसका पति बचर चीनिया से लड़ते लड़ते गिरपतार हुआ है । क्यूला क गव को देखकर रोज भी देश की रक्षा के लिए कुछ करना चाहता है । विवेक के समझाने पर रोज देश की सुरक्षा के लिये सघर्ष करने को प्रवृत्त होती है । विवेक न रोज को समझाया—' हम अब सब कुछ उस तरह करना पड़ेगा जस एक जीवित और सघर्षरत राष्ट्र के निवासी करते हैं । जिनके दिल में जलत दीप की बड़ी से बड़ी आंधी भी बुझा नहीं पाती । जिनके विश्वास की बड़ा से बड़ा भुकम्प भी हिला नहीं पाता ।"

चीनियों के पगाचिक छल कपट के कारण भारतीयों की हार होती है । बोमदिला शत्रु के अधिकार में चला जाता है । लेकिन कप्टन सोहनसिंह देशद्रोही

१ डॉ० शिवप्रसादसिंह—घाटियाँ गुजली हैं—पृष्ठ २६ (इ० स० सन १९६६ ई०)

२ वही पृष्ठ ३१

३ वही, पृष्ठ ६८

४, वही, पृ० ८८

मुकुल और उसने साधियों को पकड़ने में सफलता पाता है । शीकू भी अपने दगादोही पुत्र दूरी की हत्या कर देता है । शीकू दूरी की हत्या से अपने बल्ब का मिटाता है । दगादोही पति दूरी की हत्या से बयूला का बुरा नर्तक लगता, बल्कि उस ता अच्छा लगता है । यही पर दगादोही पुत्र और गामिनी पिता का तथा दगादोही पति और दगादोही पत्नी बयूला का सघन संक्षेप हुआ है ।

इस नाटक में बाह्यसंघर्ष के साथ साथ शीकू का मासिक आंतरिक संघर्ष भी है तथापि वह नाटक में अपना उमर महा पाया है जितना कि उमरना चाहिए था ।

दगादोही पुत्र की हत्या होने तक पिता शीकू में आंतरिक संघर्ष चल रहा था । गातू को जब हा मातूम हुआ कि उसका इकलौता पुत्र दूरी दगादोही के रूप में चीनियों का गायन रहा है उस हा शीकू में लाल रंग के प्रति घृणा पैदा हुआ है । वह मानता है कि लाल रंग महारा और बतन के गायन का निगानी है । इस घोरणा के कारण वह लाल रंग के फूल का पत्र तब कुत्ता देता है । वह बड़ा अस्थिर नजर आता है । इसका प्रमुख कारण यह है कि वह अतृप्त में पड़ा हुआ रहता है । एक आर दगा प्रेम है तो दूसरा आर पुत्र प्रेम । वह नियम नहीं कर पाता कि किस प्रेम पर किस प्रेम की प्रति बढ़ाया जाय ? पुत्र प्रेम पर दगा प्रेम की या दगा प्रेम पर पुत्र प्रेम का ? अतः में शीकू का द्वि का दृष्टि से दगा प्रेम पर पुत्र-प्रेम का प्रति बढ़ाना है और गाति की मासिकता है ।

शीकू के अन्त में छिपे अन्त का पता उस समय चलता है, जब वह दगा दगा पुत्र दूरी का न्याय करता है और बल्ब माहनिन्द तथा विवेक आदि से बात चान करता है । शीकू मुझ मातूम हुआ मन्त्रार कि दूरी गद्दार है । वह उन लोगों में गामिन है जो का की आत्म बचना चाहते हैं ।^१

‘कष्टन-नय तुम्हें एक हुआ धार’ तो तुमने ये बातें पृथ्वि का क्या न बताया ?

शीकू—(माह भागा मुद्रा में) दूरी मेरा इकलौता बच्चा था सरकार । मैंने अपने दिल का बड़ा कष्ट किया बानू । बड़े धार मन में आया चलकर सारी बातें पृथ्वि का बता दूँ । मन का बाँझ हलका कर दूँ । पर हर बार सामन दूरी का तमबीर लड़ा जाता था । उठ की समता भर पलों में जज्बा डाल जाता । मुझे बड़े-बड़े रात नाद नहीं आई । निमाम कहता था कि तुम भी का तमबीर प्यारा घन्टा से दगा कर रहे हो । मगर दिल हमेशा दूरी का साथ देता रहा । मैं गुँगा बन गया ।^२

शीकू का आंतरिक संघर्ष का मद्भवावस्थाओं का संघर्ष है । यही दोनों भावनाओं

१ डॉ० निवप्रमाणसिंह—घाटियाँ गूँजती हैं—पृ० ११७

२ बहा-पृष्ठ १२०

ल हैं—पुत्र प्रेम की भावना भी और दस प्रेम की भावना भी । अतः मे देश प्रेम । भावना के सामने पुत्र प्रेम की भावना को झुकना पड़ता है । देश हित की दृष्टि शाकू का पुत्र हत्या का निणय श्रेष्ठ श्रेणी का है ।

विवेक जो सपना देखता है उस सपने से वैचारिक सघर्ष की अभि यक्ति हुई । चीनी अपने पाशवी विचारों को छोड़कर कॅनफ्यूशियस, बुद्ध और माक्स के ज्ञान तावादी विचारों-सिद्धांतों को स्वीकार नहीं करते हैं । अतः भारत चीन सघर्ष । स दम में इस वैचारिक सघर्ष के द्वारा चीन की अमानुषता व्यक्त होती है ।

ज्ञानदेव अग्निहोत्री का 'नेफा की एक शाम' नाटक भारत-चीन सघर्ष पर आधारित है । प्रस्तुत नाटक में हिमालय में बसे आदिवासियों का देग रत्नाथ आदित्य जिन सघर्ष दिखाया गया है । इस नाटक के "प्राक्कथन" में नाटककार लिखते हैं—
'इन जागी हुई जनजातियों ने चीनी आक्रमण के समय जो कुछ किया वह अब ज़ाही बन चुका है । यही कहानी इस नाटक की कथावस्तु है ।' इस वास्तविकता के कारण ही सम-सामयिक पष्ठभूमि पर आधारित होते हुए भी नाटककार की दृष्टि में "ह नाटक मानव के उन सम्बन्धों की पुनर्स्थापना करने का प्रयास करता है जो केवल देशाचल में बाह्य आक्रमण के समय होने चाहिए ।'

इस नाटक की सबसे बड़ी विशेषता यह है कि इसमें उसारी सीमाचल के निवासी आदिवासी भी देश की मान-भर्यादा की रक्षा के लिए असाम शीय और धर्म में लड़ते हैं । पूरे नाटक में आरम्भ से अंत तक सघर्षात्मक क्रिया व्यापार है ।

सियांग नदी के इस पार केवग गांव बसा हुआ है । सियांग नदी के उस पार की घाटी में चीनियों ने अपना एक नया अड्डा बनाया है । वहाँ उनकी रसद और गोल बारूद विपुल मात्रा में जमा है । दुश्मन के कुछ अच्छे फौजी दस दिन-रात इस जगह की हिराजत करते हैं । इस अड्डे की सब खबरें गोगो के पास हैं ।

केवग गाँव ने आक्रमक का प्रतिहार करने के हेतु गोगो को अपने सरदार के रूप में चुन लिया है । गोगो दूसरे महायुद्ध में बर्मा की लड़ाई में गुरिल्ला दल में था । अब उस अनुभव के बल पर गोगो ने अब गुरिल्ला दल की स्थापना की है जो अपने काम में सफलता पा रहा है । वीरमाता मातई का छोटा लड़का देवल गोगो का उमिद साथी बन जाता है ।

गागा न चानिया की हरकतों पर नज़र रखने के लिए हर ऊँची पहाड़ी पर अपने आदमी तैनात कर दिए हैं । इन सबके पास डोल हैं जैसे ही गागा की कोई टकड़ी आगे बढ़ेगी उसे ही बँधे बँधाये इशारों से सब खबरें मिल जायेंगी । ढोळ बजाने वाला का यह जाल सारे इलाके में फला है । इन देशभक्तों का निश्चय है कि

१ ज्ञानदेव अग्निहोत्री-नेफा की एक शाम-पृ० ६ (चतुर्थ सं० सन् १९६७)

२ वही पृ० ५

कर खड़ा होता है। इतने में गोमो आता है। दोनों को समझाने का प्रयास करता है। ठीक उस समय बागचू और फुगशी आते हैं और गोमो और देवल को निःशस्त्र बनाने हैं। बागचू के आदेशों से फुगशी देवल और गोमो को बेहद पीटता है। बागचू देवल से जानना चाहता है कि उसका सरदार कौन है? दल में कितने लोग हैं? गोला बारूद कहाँ रखा है? तब मातई चीरमाता का रूप धारण करती है और बागचू से पूछती है—'मातई—और अगर यह बतलाने से इनकार कर दे?'

बागचू—तो हम इसे गोली मारना चाहेंगे।

मातई—(दड़ता से) तो फिर चला गोली। इसकी तरफ स मैं कहती हूँ, यह कुछ नहीं बतलाएगा, (चीखकर) कुछ नहीं बतलाएगा।^१

मातई की बीरोचित बातों से गुस्सा में आकर बागचू मातई के सिर में पिस्तौल की मूठ का आघात करता है—माथे से खून बहने लगता है। लेकिन मातई नहीं डरती, बल्कि निर्भीकता से कहती है—

"पापी, नीच! भूल गया वह घड़ी जब तू घायल था, तेरे पर मेरी गोली लगी थी। तू मर रहा था। मैंने तेरे घाव पर शहद लगाया। तुझे प्यार से गल लगाया, तुझे बंटा कहा। और तू हमें बदला दे रहा है? प्यार के बदले में खून, मोहब्बत के बदले में गोली? (चीखकर) यही तेरे देश का रिवाज है।"^२

इस स्थिति से नीमो में एकदम परिवर्तन होता है। वह बड़ी चालाकी से काम लेता है और बागचू को खतम कर देता है। वह जामूसी करने वाली मुहाली की भी गोली से उड़ा देता है। अब नीमो का हर एक क्षण मातभूमि की सुरक्षा में बीतता है।

मातई भी बंदूक चलाना सीखती है। मातई और सीबाकाई दोनों मिलकर कभी कभी दुश्मन पर गोलियाँ चलाती हैं। एक भारतीय फौजी जवान आकर समाचार देता है कि हिन्दुस्तानी जवानों की नई कुमुक आने वाली है, तब तक दुश्मन को सियांग नदी के उस पार रोकना है।

सरदार गोमो को खबर मिलती है कि आज रात दुश्मन आधी रात के पहले या बाद में पुल पार कर सियांग नदी के इस पार आने वाला है। दुश्मन को इस पार न आने दन के लिए पुल उड़ाने की योजना बनाई जाती है।

लेकिन पुल उड़ाना आसान काम नहीं है। उस पार पहाड़ी पर चीनियों ने एक छोटी सी चौकी बनाई है और अपनी मशीन गनों लगा दी हैं। पहाड़ी की ऊँचाई से दुश्मन सियांग नदी के पुल पर चौकीसों घण्टे निगरानी रखता है। जब रात आती है तो पहाड़ी पर एक तरह की तेज रोशनी घूमने लगती है। यह पुल

१ गान्धेय अग्निहात्री—नेफा की एक शाम—पृ० ६८ (चतुर्थ सं० १९६७ ई०)

२ वही, पृ० ६९।

म मध्यम का चित्रण व्यवस्थित नहीं हो पाया है। क्योंकि इन नाटकों में अथवा बातों पर ही अधिक बल दिया गया है।

'सचमाग' नाटक में दिखाया गया है कि किस प्रकार चीनी एजेंट भारत के सामाजिक प्रश्नों के अव्यवस्थित मुद्दों पर बल दे रहा है। नाटक के आरम्भ में सचमाग पहाड़ी और चाना एजेंट चांगू का मध्यम है। चांगू पहाड़ी की हत्या करता है। इन हत्या के पश्चात् नाटक जामुनी नाटक का रूप ग्रहण करता है। परिणामस्वरूप प्रस्तुत नाटक में मध्यम का भाव नष्ट हो उभर पाया है।

(अ) भारत पकिस्तान मध्यम से सम्बद्ध नाटक

सन् १९६५ में हुए भारत पकिस्तान मध्यम को लेकर लिखे गए नाटक में वास्तविक मध्यम का स्थान मिला है। इस कारण से भारत-पकिस्तान मध्यम सम्बन्धी नाटक प्रभावकारी बन पड़े हैं। इन नाटकों में व्यक्ति-व्यक्ति का भाव मध्यम है। व्यक्ति-व्यक्ति का मध्यम का अर्थ स्वयं मध्यम नहीं है। क्योंकि इन नाटकों में राष्ट्र-राष्ट्र के मध्यम के सम्बन्ध में व्यक्ति-व्यक्ति का मध्यम है। अतः राष्ट्र-राष्ट्र के मध्यम के सम्बन्ध में ही व्यक्ति-व्यक्ति का मध्यम महत्वपूर्ण है।

राजकुमार का हाजी पीर का नाटक भारत-पाक मध्यम पर आधारित है। इस नाटक में कश्मीर पर कब्जा करने की पाकिस्तानी माजिद पर प्रकाश डाला गया है।

पाकिस्तान मुजाहिदों को कश्मीर में घुसा रहा है। एक माग है हाजी पीर का दरा। घुसपट करने वाला मुजाहिद का एक दल का नेता जालिमसा यहा जालिम है। इसका साथी नूरसा भारतीय जामुनी अख्तर की बातों में प्रभावित होकर भारत का साथ भ्रमिका का समर्थन करता है। परस्पर विरोध विचारों के कारण नूरसा और जालिमसा में मध्यम छिड़ता है। इस मध्यम को लेकर नाटक का आरम्भ होता है।

जालिमसा ने हाजीपीर का मजार पर महाराज लगान आया हुई कश्मीर की (मुसलमान) नारी का इस्तेमाल लूटने का प्रयास किया था। इस सम्बन्ध में नूरसा घबराहट हुए कहता है—

नूरसा—लानत है तुम्हारी बान्सी पर। तुमने एक औरत पर

जालिमसा—लामाग बबकूफ। औरत हा या गोलत जर हो या जमान हिन्दुस्तानी कश्मीर की हर चीज को लूटने का हक हमको हासिल है। यह लालच पतल हो गयी ता मुजाहिदों की फौज कश्मीर के उस ओर के हिस्से की जमीन पर पर रणन के लिए कभी तैयार न होगा।

इससे मालूम होता है कि पाकिस्तानी मुजाहिद किस इरादे से कश्मीर में घुसने हैं। लेकिन नूरखा को यह पसन्द नहीं है। वह मुजाहिदों के नापाक इरादे से नफरत करने लगता है। वह दुष्ट जालिम खाँ का विस्कार करते हुए कहता है—
 "मोत का खोफ दिखाकर तुम अब नूरखों की जमान पर ताला नहीं लगा सकते जालिम खाँ। तुम्हारे दिल पर काबिज शतान को मैंने उस समय ही देख लिया था जब तुमने शराब के नशे में हाजीपीर की मजार की बूटो से ठोकरें लगायी थी और उस पर धूका था।"

इससे यह भी सूचित होता है कि पाकिस्तानी मुजाहिद जो मजहब का दम भरते हैं वह कितना झूठा है। इस पर करारा व्यंग्य करते हुए नूरखा कहता है (जालिम खाँ से) 'तुम लोग मजहब का नाम ले लेकर उसके कलेजे में छुरियाँ नोक रहे हो, वगुनाह इसानी के खून में हाथ रंगन वाले दरिद्रों का रोल अदा कर रहे हो कुरान और खुदा का नाम छत्र डाकानी और लूट का बाजार गम कर रहे हो।"

जालिमखाँ गुस्से में आकर नूरखों पर बंदूक चलाता है। नूरखों घायल होकर कहीं निकल जाता है।

नूरखों के चल जान के बाद जालिम खाँ और अकबर (भारतीय जासूस है, इसकी मानवता की बातों से ही प्रभावित होकर नूरखा जालिम खाँ का विरोध करता है।) में सचप छिड़ता है। जालिमखाँ का पता नहीं है कि अकबर भारतीय जासूस है। अकबर नूरखों की तरह जालिम खाँ का विरोध करता रहता है। जालिम खाँ अकबर को भी धमकाता है पर अकबर नहीं डरता। मौलवी अताउल्लाह भी मुजाहिदों को भड़काने के लिए हाजीपीर के दर्रे के पास आता है। अताउल्लाह मौलवी बनने के पूर्व एक नम्बर का मक्कार आदमी था। लेकिन पाकिस्तानी हुकूमत ऐसी को ही मौलवी बनाकर मुजाहिदों को भड़काने का काम कराती है। लेकिन हिंदुस्तानी सिपाहियों से पाकिस्तानी मुजाहिदों को बुरी तरह हार खानी पड़ती है कश्मीरी मुसलमान जनता पाकिस्तानी मुजाहिदों का साथ नहीं देती, बल्कि उन मुजाहिदों का खारजा करने वाली हिंदुस्तानी फौज का साथ देती है। मुजाहिदों के हथियार रसद फौजी सामान सब कुछ हिंदुस्तानी फौज के हाथ लगता है। भारतीय फौज पाकिस्तान के अमेरिकी पटन टका और सबर जेट हवाई जहाजों को नष्ट कर देती है। पाकिस्तानी फौज के पर उसका जाते हैं। भारतीय फौज हाजीपीर के दर्रे पर कब्जा कर लेती है। कई मुजाहिदों और मुल्ला मौलवी पकड़े जाते हैं। मौलवी अताउल्लाह भी पकड़ा जाता है।

१ राजकुमार-हाजी पीर का दर्रा-पृष्ठ ३ (प्र० स० सन नवम्बर १९६५)

२ वही पृष्ठ १२।

प्रस्तुत नाटक का मध्य राष्ट्र राष्ट्र का मध्य है। इस पृष्ठभूमि पर व्यक्ति व्यक्ति का मध्य स्वयं मध्य नहीं रखता है। वह भी राष्ट्र राष्ट्र का मध्य का रूप ग्रहण करता है। यहाँ नूरुल और जालिम का मध्य अरब और जालिम का मध्य राष्ट्र राष्ट्र (भारत पाकिस्तान) का मध्य है। राष्ट्र का अंत में इस मध्य न अंतर का धारण किया है। इस मध्य में भारत का सत्य की विजय होती है।

नाटक अभिनेत्री का राजा का आग्रह बाह्य मध्य की दृष्टि में एक उद्घाटन नाटक है। प्रस्तुत नाटक भारत भारत मध्य पर आधारित है। इस नाटक का प्राक्कथन में स्वयं नाटककार का है— राजा का आग्रह का कथानक जहाँ और मजदूर की लड़ी लड़ाई लगाकर मिला गया था नापाक आक्रमणकारियों की काली करतूत पर आधारित है। 'यह पद्या है कि इस नाटक में पाकिस्तानी हमला का मूल में ठिठा हुआ रुद्ध बगुना स्थितियाँ गयी है।

हिंदुस्तानी बंगाल की भाषा पर जालिम नामक गाँव है इलाही बंग इस गाँव का मुखिया है। इसका लड़कियाँ हैं—रहा लड़की पगमीना और छोटी लड़की रगमा। प्रस्तुत नाटक में इस नामक तथा बहादुर मुसलमान परिवार का अपन वन हिंदुस्तान की मान मयागी की सुरक्षा का लिये मक्का पाकिस्तानी पीड़ित और घुमवटिया से बाचनापुत्र मध्य है।

पाकिस्तानी घुमवटिया मध्य न बड़ी राजाजी से इलाहीरुप का यहाँ आश्रय पाया है। वह उस प्रथा का आग्रह में का जानकारी पान के लिए आया हुआ है। वह भाग भागी पगमीना का मोटा भाग बना में पंगमाता है। वह किसी किमा राजन निवास की बात राजा करना है।

पगमीना और रगमा भेदा का चरनी है। एक दिन इलाहाबाद पगमीना और रमा का लीकनाक मकर मध्य है— राजा। हमारी इस मध्य गुरुत मध्य पर एक नापाक दुःखन न वह पमान पर दमन कर दिया है।

पगमीना—(आग बढ़कर) हमला कर दिया है।

इलाहाबाद—हूँ टूट और मुखिया की एक बहुत बड़ी पीर हमारा दल में घुम आ है। हमारा मध्य का समाप्त गाँव भा फूँट लिए गए हैं। गकनों औरों और बच्चा का मोटा का छोट उन्नत दिया गया है और अब हमारा गाँव भा मकर में खाला बना है।'

अपना राष्ट्रीय का मकर रहने का मूचना मकर इलाहाबाद हिंदुस्तानी गोकी का मकर करने जान है।

१ नाटक अभिनेत्री—राजा का आग्रह—पृष्ठ ५ (प्र० म० म० १९६६)

२ वही,

पशमीना और रेशमा जवान तो हैं ही माय ही साथ बड़ी निर्भीक साहसी और दगाभिमानी हैं। वक्त पढ़ने पर पशमीना और रेशमा अपनी हिफाजत के लिए हथियार भी उठा सकती हैं। पशमीना ब दूक भा चलाती है।

ये दोनों गाँव से कुछ दूरी पर एक पुरानी मसजिद के पास भेड़ा को चरा रही है। इलाहीबख्श के चले जाते ही वहाँ दो मूनी भेड़ियो-भुजाहिदा-का आगमन होता है। वे पशमीना और रेशमा का पकड़न की कोशिश करते हैं, पर पशमीना और रेशमा बड़ी चतुराई से वहाँ से निबल जाती हैं।

गुलाम राजाकार फौज का नेता है और कालखाने मुजाहिदों का नेता है। दोनों अपना अपना उल्लू सीधा करने के लिए आपस में बार बार लड़त झगड़ते हैं। पाकिस्तानी मजर जावेद और कप्टेन या क्यू वहाँ आने हैं। वे हिन्दुस्तानी मुसलमानों को जेहाद की बात समझाकर अपने पक्ष में कर लेना चाहते हैं। इसलिए गुलाम और कालखाने के द्वारा इलाहीबख्श को पकड़वाकर लाया जाता है। गाँव के मुखिया ने अपनी बात को मान लिया तो पूरे गाँव पर अपना अधिकार स्थापित होगा। इस इरादे में इलाहीबख्श को जेहाद की बात समझाने की कोशिश करते हैं। लेकिन दगाभिमानी इलाहीबख्श अपने वतन के दुश्मन की बातों में नहीं आते। वह अपना मुल्क प्यारा है। यह देखकर महबूब लपकता है और इलाहीबख्श के एक घपड़ मारना है। इलाहीबख्श जवाब में कहते हैं— महबूब तूने यह तमाचा हमें नहीं अल्लाम और इंसानियत को मारा है।^१

महबूब और जावेद इलाहीबख्श को सच्चा मुसलमान नहीं मानते। इस बात पर व्यंग्य करते हुए इलाहीबख्श कहते हैं—

‘इलाहीबख्श—सच्चा मुसलमान कौन है ? सच्चा मुसलमान एक सच्चा इंसान है जो अपने पड़ोसिया की, जो किसी, भी कोम के ब्यूँ न हो इज्जत करता है अन्न चैन से खुद जीता है और जीन दता है और अगर वक्त आ जाए तो बुराई की बुनिमाद मिटाने के लिए खून का आखरी कतरा भी बहा देता है।’^२

इलाहीबख्श की भारत के प्रति निष्ठा को देखकर जावेद इलाहीबख्श को पीटने का आदेश देता है। काले खाँ इलाहीबख्श को इतना पीटता है कि वह गमीन पर गिर जाता है। उसके सामने पशमीना और रेशमा को सताया जाता है। फिर भी इलाहीबख्श अपना गाँव इरादा नहीं बदलते हैं। इलाहीबख्श रेशमा का धीरज बँधाते हैं— बंदी, जो जमीन के लिए लड़ रहे हैं हम उसूल के लिए। देखना है कि

तानाशाही और जबरदस्ती की ज़रूरत में फन्ह किमकी हाना है । अच्छाई और बुराई की इस जग में दो चार गाँवा का उबड़ जाना सी-सी मो आदमियों का मरना कोई मायने नहीं रखता ? तब यह है कि हम मजदूर का सारा मतलब समयों और आदमियों का तब तक अपने उमूलों पर बढ रहे ।

जावेद-और अगर तुम्हारी दुस्तर का साथ आए ना ?

इलाहीबख्श-ना भी हमारा फसला नहीं बर्बाद करता ।

जावेद-अगर हम तुम्हारी बटी का तुम्हारे मामन गाली मार दें ता ?

इलाहीबख्श-मुझे खुश हागा कि वह बदन ब काम आई ।^१

अपना अमक-ता स मजर जावेद गाज़ उठना है । उस समय उस ठुक्क मिला है कि हम मिनट के अन्दर अखनर पर हमारा करना और हुवाद अददे के साथ बहा ब फौज जमाव का नमनायत करना । मजर जावेद के ठुक्क के मुताबिक मजदूर पगमीना स अखनूर पट्टवन का गुप्त रास्ता जानन का कागिग करता है । पगमीना बहा चानुरा स मजदूर का गोला स मार गती है । तब मजर जावेद गुप्त रास्ता जानन के लिए पगमीना के सामने हा इलाहीबख्श का हुवा कर देता है पगमीना स प्रतिपाद की आग भड़कता है । वह अखनूर पट्टवन का गलठ रास्ता बता गती है । परिणामस्वरूप मजर जावेद का पूरी बगानियन हिन्दी-मराना फौज स मारा जाना है । हम गानि का बगान लन के लिए जावेद पगमीना का गोला मारता है । फायल पगमीना निमघता स बट गता है- दूसरे बदन की आघात इतनी छुटा नहीं । हम न रेंगे ता बगान मजदूर जिन्दा गंगा हिन्दी-मरान जिन्दा रहगा ।^२

भारतीय फौज के आगमन के सकत मित्र हैं । मजर जावेद भागने की कोशिश करता है । गमा जावेद का पिम्ता का गागा स मार गता है । फायल पगमीना का दबकर गमा का आला में आसू आ जान है । पगमीना गमा की समझती है- गमा । नु बगान समझती है कि मैं मर गई ? पगमीना स पगमीना बभी नहीं मर सकता । खुश स दुआ कर कि हम अगल जम स फिर दूसरी पाक जमान पर पैग हा और अपने बदन की आघात के लिए हमी तरह मरें ।^३ पगमीना का बौरगति ग्राउ हाती है ।

हम प्रकार गमाभिमानि कमारा मुमकमान परिवार का गग की सुरक्षा के लिए वीगचित संधर्ष है । बट संधर्ष समूह समूह का संधर्ष है । इस रूप में यह गल्ल राग का संधर्ष है । दुहाइ-गमा का परिवार पाकिस्तान स संधर्ष करन का

१ पानन्द अतिहास-बदन का आब-पृष्ठ ८८-८९

२ बहा-पृष्ठ १२३ ।

३ बही-पृष्ठ १२४ ।

भारत का प्रतिनिधि है। इस परिवार की देश रक्षा की इच्छा अत तक प्रबल बनी रहती है। इसलिए यह परिवार अपने प्राणों की चिन्ता न करते हुए आक्रमणकारी पाकिस्तान से सघर्ष करता है।

नाटक के अन्त में भारतीय फौज और पाकिस्तानी फौज का सघर्ष सूचित हुआ है। यह भी सूचित हुआ है कि इस सघर्ष में भारतीय फौज की विजय हुई है।

दूसरी दृष्टि से प्रस्तुत सघर्ष परस्पर विरुद्ध विचारधाराओं का सघर्ष है। इलाहीबक्श मानते हैं कि सच्चा मुसलमान सभी के साथ इंसानियत का बर्ताव करता है। पर पाकिस्तानी मुसलमान इसलाम के नाम पर शैतानी का बर्ताव कर रहा है। अतः इलाहीयान और मेजर जावेद का सघर्ष बर्चस्व सघर्ष है।

रामकमार भ्रमर का 'खून की आवाज' नाटक भारत-पाक सघर्ष से सम्बन्धित है। इसका आधार है सितम्बर १९६५ में भारत और पाकिस्तान में हुआ युद्धात्मक सघर्ष। पूरे नाटक में कश्मीरी नागरिक कासिम का अपने गद्दार बंटे फारुक से सघर्ष है। कासिम की बेटी सलमा का भी गद्दार भाई फारुक से सघर्ष है। साथ ही साथ देशभक्त कश्मीरियों का पाकिस्तानी घुसपैठियों से सघर्ष है। इस सघर्ष में देशभक्त रफाक का बलिदान होना है। पाकिस्तानी घुसपैठिया मोहम्मद गिरफ्तार होता है।

जब पाकिस्तानियों ने पहले पहल कश्मीर पर हमला किया था तब कासिम का बड़ा फारुक पाकिस्तानियों की सहायता करता रहा। वह उन्हीं के साथ ही पाकिस्तान चला गया। तबसे देशभक्त कासिम अपनी गद्दार औलाद से नफरत करने लगता है।

पाकिस्तानी मेजर मोहम्मद एक घुसपैठिय के रूप में कासिम के यहाँ, बड़ी चालाकी से आश्रय पाता है। वह सलमा की प्यार के जाल में फँसाने का प्रयास करता है। घुसपैठिया के पडबन्ना को जानने तथा विफल करने के उद्देश्य से भारत सरकार के गुप्तचर विभाग का (स टललीजेंस) अधिकारी उसमान कासिम के गाँव में ठहरता है। मोहम्मद और उसमान दोनों एक दूसरे का रहस्य जानने के लिए एक दूसरे के पीछे लग जाते हैं। उसमान और सलमा परस्पर अनुरक्त हो जाते हैं।

भारत और पाकिस्तान का युद्धात्मक सघर्ष छिड़ जाता है। गद्दार फारुक हिन्दुस्तान आ जाता है और पिता तथा बहन को विश्वास दिलाता है कि मुझमें परिवर्तन हुआ है। लेकिन कासिम और सलमा फारुक की बात का विश्वास नहीं करते।

'फारुक—मैं पाकिस्तान से भाग आया हूँ। वापस अपने बतन में। अपने खून के साथ फिर घुल मिल जाने के लिए।

सहसा-पर ? मृत ? उँह । बसा घर । बसा मृत । मर्ती १ आगवा अब पाद पर बसा है न मृत । आग वा मरत है । बिमा गह्वर की बटन बटो जा न बजाय मैं मर जाना - पाता बटोर समझता हूँ । उँह आदर मर्ती म ।'^१

प्रत्यक्ष पार्श्व मरमा का पग का प्रलामय सिगाता है और बनाता है कि मृत पाकिस्तान न बसाय उन क रिग नवा है । यह मृतक मरमा धमपवक मुम्पराता हूँ साह-साह यता नवा है- बसाय ता ठह मिगता भाई जान जब हमम म काई बाबा न हागा और आग जानत हा है इस मरत म पनातिम कराह आमा है । बागिनी पहाह नटा भाग करना । आग वा आदर ।^१ इस प्रकार मरमा मृत क रिग का अगता घटना क रिग का बहा मानता है और फाह का अतन यही आथय नही नवा ।

कामिम का मातूम हात हा पार्श्व क आगधन का मुचना पुत्तिम का नवा है । निहट्ट लगभक कामिम अतन वतन क प्रति कनस्य का बहा निष्ठा क साथ निनावा रटता है । हिन्दुस्तानी पुत्तिम पार्श्व का पाठा करना है । कर्तव्य अतन का बचान क रिग कामिम म बिनता बरत रगता है । रकिन कामिम मरुतापुवक बनाता है- मैं मृत पनाह रकर मृतपुगार नवा बन मरता । मैं मृत साह नही कर मरता । मू अग मृत क आता ता मैं बचा मरता था पर मृत अतन वतन म मरती का । अब मूमे काह नहा बचा मरता । का नवा ।^१ मैं चाटता हूँ, मूमे मोत की मरा मिष्ट ताकि जामों का मरक नू रि अगता घटना बरता बितन। जलाल काम है ।

अतना मरुम मृत न आय इमरित मातूम पार्श्व की हाथा बरत की कागिग करता है । मातूम भागत का प्रवास करता है । पार्श्व नम मरकना है पर मातूम नमका गाता मार नवा है । कामिम क छाह र-रकाह का मरु हाता है । सममान सिग्गता पुत्तिम क साथ जाना है और मातूम का गिगताह कर नवा है

प्रस्तुत नमक म राह राह क मध्य क मरम म अन्ति-व्यक्ति का मध्य अथय मरुतवू है । नाटक म भाग्य-पाकिस्तान का मध्य कब मूविन दुहा है । प्रथम म व्यक्ति-व्यक्ति का हा मध्य है । रकिन कामिम और मरमा भागत का आग म मध्य करत है, ता फाह पाकिस्तान की आर रहता है अत कामिम और फाह मरमा और फाह का मध्य भाग्य-पाकिस्तान का मध्य है । इस मध्य में कामिम

१ गमकपार प्रम-मृत का आवाज-पृष्ठ ५८ (प्र० म० मृ १०६६ ६०)

० बरी-पृष्ठ ५६-५७

३ बहा-पृष्ठ ६३ ।

४ बरी-पृष्ठ ६४ ।

और सलमा के सत्पक्ष की जीत होती है। इस सन्दर्भ में राष्ट्राभिमान की रफ़ीक़ और पाकिस्तान की ओर से जासूसी करने वाले मोहम्मद का सघर्ष भी महत्वपूर्ण है।

भारत पाकिस्तान सघर्ष को लेकर अनेक नाटककारों ने भी नाटक लिखे हैं लेकिन उपर्युक्त नाटकों की भाँति इन नाटकों में भारत पाकिस्तान के सघर्ष का चित्रण व्यवस्थित नहीं हुआ है। इन नाटकों में प्रेमकथन 'सोज' कुब शहीदा की वस्ती दग़रथ सिंह शास्त्रीलिखित जननी तेरी जय हो और वीरदेव वीर लिखित 'हलचल' का अन्तर्भाव किया जा सकता है।

निष्कर्ष

निष्कर्ष रूप में यह कहना समत लगता है कि राजनीतिक नाटकों में सघर्ष तत्त्व ने अत्यधिक महत्व का स्थान पाया है।

(१) इन नाटकों में बाह्य सघर्ष की ही प्रधानता है। स्वातन्त्र्य प्राप्ति और स्वातन्त्र्य रक्षा की तीव्र इच्छाओं ने प्रखर बाह्य सघर्ष छेड़ा है।

(२) इन नाटकों का सघर्ष समूह समूह तथा राष्ट्र राष्ट्र का सघर्ष है। परस्पर विरुद्ध पक्षों के सघर्षरत पात्र अपने अपने देश के हितधी हैं। राष्ट्र राष्ट्र के सघर्ष के सन्दर्भ में ही 'यक्ति-यक्ति का सघर्ष महत्वपूर्ण है।

(३) राष्ट्र राष्ट्र का सघर्ष परस्पर विरुद्ध राजनीतियों का सघर्ष है। इस सन्दर्भ में राजनीतिक नाटकों में परस्पर विरुद्ध विचारधाराओं का वैचारिक सघर्ष है। 'घाटियाँ गूँजती हैं' का वैचारिक सघर्ष उल्लेखनीय है।

(४) 'हत्या एक आकार की' नाटक में भी परस्पर विरुद्ध राजनीति के सन्दर्भ में वैचारिक सघर्ष को महत्व का स्थान मिला है।

(५) विवेचित राजनीतिक नाटकों में आन्तरिक सघर्ष का अभाव है। 'घाटियाँ गूँजती हैं' के गीतों का दो सदभावनाओं का आन्तरिक सघर्ष मार्मिक है। नफ़ा की एक शाम नाटक के अन्त में मातई का आन्तरिक सघर्ष भी हृदयस्पर्शी है।

सारांश यह कि राजनीतिक नाटकों में सघर्ष तत्त्व ने अभिन्न तथा महत्वपूर्ण स्थान पाया है।

छठा अध्याय

प्रसादोत्तर सामाजिक नाटक और सधर्प तत्त्व

अध्याय प्रथम

भारत में हस्तिसूत्र ने हिन्दी नाटक साहित्य में सामाजिक नाटक का प्रचलन का सूत्रपात किया है। भारत-दुःखान्तरिका का प्रति जागरूक था। उन्होंने अनुभव किया कि भारतीयों का समाज-मुद्धार तथा दशाद्वार की प्रणाली दशाभ्यास-पथ है। उन्होंने गाथा कि यह बाय तमी हा सचना है जब लागा का सामाजिक नाटकों के द्वारा विषम समाज जीवन में परिवर्तन किया जाय। एक जागरूक नाटककार के रूप में भारत-दुःखान्तरिका ने जनजागरण का एक धार्मिक तथा पौराणिक नाटक का रूप में सामाजिक नाटका का जितन का निषय किया। इस निषय के अनुसार भारत-दुःखान्तरिका (१८८०) नाटक लिखा। इसमें भारत के प्राचीन गौरव का पालन जितन हुए उसकी वर्तमान दुरा अवस्था बताना भारत के उद्धार का प्रणाली गद है।^१

भारत-दुःखान्तरिका ने अपने विषय समाज जीवन में परिवर्तन कराने के लिए प्रहसनों का रचना की। इन प्रहसनों का उद्देश्य पर प्रकाश डाला हुआ है। सामानाय गुप्त लिखित है— इनके जितन का उद्देश्य भारत-दुःखान्तरिका भी है और धर्म के नाम पर पातक का मूला-कारण भी।^२ इस उद्देश्य के अनुसार भारत-दुःखान्तरिका ने इन प्रहसनों में धर्म और वक्रता के द्वारा समाज जीवन का दुरावस्था प्रकाश की है। विभिन्न शर्तों के कारण इन प्रहसनों के द्वारा प्रकाशों का मनोरंजन भी हान लगा और उद्देश्य समाज मुद्धार तथा दशाद्वार के लिए विषम समाज जीवन का दुरावस्था को हटाने की प्रणाली भी मिलने लगा। परिणामस्वरूप प्रथम धार्मिक तथा पौराणिक नाटक का अन्तः उन नाटक में धार्मिक रस लगे लगे जिनमें समाज-धार्मिक समाज जीवन की विषमता तथा समस्याओं का चित्रण किया हुआ रहता था। प्रथम में धार्मिक तथा पौराणिक विषयों का लक्ष्य गांधी के रूप में है। जीवन के विभिन्न विषयों और उनमें सम्बद्ध समस्याओं का लक्ष्य गांधी विचारों का प्रवृत्ति जाग्रत हो गया।

१. डॉ० सामानाय गुप्त-हिन्दी नाटक साहित्य का विकास-पृ० ५१

(तथाय स० सन १९५१ ई०)

२. महा-पृ० ५३।

फलस्वरूप भारतेंदु के अतिरिक्त अन्य हिंदी नाटककारों ने भी सामाजिक नाटक लिखना आरम्भ किया। प्रेक्षक भी इन नाटकों को रुचिपूर्वक देखने लगे और अपनी बुद्धि की सहायता से अपने समाज जीवन का विषमताया तथा समस्याओं का विचार करने लगे।

'प्रसाद युग' की समाप्ति तक हिंदी नाटककारों तथा प्रेक्षकों में बौद्धिकता की वृद्धि हो गई। फलस्वरूप हिंदी सामाजिक नाटक अधिकाधिक यथार्थवादी रूप ग्रहण करने लगा। प्रसिद्ध नाटककार लक्ष्मीनारायण मिश्र ने बर्नाड शा के समस्या नाटकों से प्रभावित होकर प्रसाद युग के अंत और प्रसादोत्तर युग के आरम्भ में छह सामाजिक नाटकों का निर्माण किया। इन नाटकों के द्वारा प्रेम और विवाह की समस्या की बौद्धिक व्याख्या करने का प्रयत्न किया गया। इस प्रयत्न के कारण लक्ष्मीनारायण मिश्र के सामाजिक नाटकों के शिल्प ने भी नवीन तथा यथार्थवादी रूप धारण किया। सामाजिक नाटक के अधिक यथार्थवादी रूप ने बुद्धिवादी प्रेक्षकों को आकृष्ट कर लिया। बुद्धिवादी प्रेक्षक सामाजिक नाटक के द्वारा मनोरंजन की अपेक्षा अपने जीवन की व्यक्तिगत तथा समाजांत समस्याओं का बौद्धिक विश्लेषण अधिक चाहते लगे। प्रेक्षकों की इस भूख को ध्यान में रखकर प्रसादोत्तर युग के अनेक हिंदी नाटककारों ने व्यक्ति परिवार समाज और देश की विभिन्न समस्याओं का विश्लेषण करने के हेतु अति यथार्थवादी सामाजिक नाटक के निर्माण की प्रक्रिया शुरू की। फलस्वरूप प्रसादोत्तर युग में अनेक सामाजिक नाटक रचे गये। इन नाटकों में प्रेक्षकों की बुद्धि अधिक रुचि लेने लगी। क्योंकि इन नाटकों के द्वारा प्रेक्षकों की बुद्धि को सोचने विचारने की प्रेरणा मिलने लगी। प्रेक्षकों की बुद्धि समस्याओं का समाधान पाने के लिए त्रिबल होने लगी।

इस तथ्य का निर्देश करना अनावश्यक नहीं प्रतीत होता कि हिंदी सामाजिक नाटक पश्चात्त्य 'समस्या नाटक' के सदृश स्वरूप धारण करने में पर्याप्त सफल नहीं रहा है। हेनरिक इब्सेन और बर्नाड शा 'समस्या नाटक' के प्रवर्तक रहे हैं। दोनों नाटककार बुद्धिजीवी चिंतक और समसामयिक समाज के प्रति जागरूक थे। अतः इन्होंने समसामयिक और ज्वलंत समस्या का बौद्धिक, वैज्ञानिक और मनोवैज्ञानिक विश्लेषण किया है। चूंकि पठुंचाने ने दृष्टिकोण का अवलम्ब करने के कारण इस विश्लेषण की परिणति समस्या का समाधान देने में नहीं, बल्कि परम्परागत मूल्यों का खोखलापन दिखाने और समाज के सामने कई प्रश्न चिह्नों को उपस्थित करने में होती है। उक्त नाटककारों का चूंकि पठुंचाने के दृष्टिकोण के अनुसार समस्या का बौद्धिक, वैज्ञानिक और मनोवैज्ञानिक विश्लेषण करने के लिए विध्वंसक, खण्डनात्मक वाद विवादात्मक चर्चात्मक, तकविकपूर्ण तथा ह्रास्य व्यंग्यात्मक शैली को अपनाया है। इससे समाज की विचार शक्ति को ~~कमजोर~~ कमजोर किया गया है। इस प्रकार

से समाज की विचार गति जागृत होकर उन प्रगतिचिह्नों पर सावधान विचारने लगती हैं जिन्हें समस्या नाटका ने समाज के सामने उपस्थित किया है। इससे स्पष्ट होता है कि 'समस्या नाटक' का स्वरूप कितना प्रातिवर्तनी होता है।

प्रसादोत्तर युग में सामसामयिक समस्याओं को लेकर लिखे गए नाटकों में अधिकतर नाटक 'समस्या नाटक' का प्रातिवर्तनी स्वरूप धारण करने में अमर्याद रहे हैं। इन नाटकों में सामसामयिक समस्या का सामान्य चित्रण और साथ साथ समाधान का गवेषण करने की प्रवृत्ति की महत्त्व का स्थान मिला है। समाधान का गवेषण करने की प्रवृत्ति का निर्देश करते हुए डॉ० माधवाजी ओझा लिखते हैं— हिन्दी समस्या नाटक में पाश्चात्य की अपेक्षा समाधान गवेषण की अधिक प्रवृत्ति पायी जाती है।^१ इस वास्तविकता के कारण ही प्रस्तुत अध्याय में विविध नाटकों को समस्या नाटक कहने की अपेक्षा सामाजिक नाटक कहना अधिक समीचीन प्रतीत हुआ।

प्रसादोत्तर युग में भारतीय जनजीवन विकासवादी समाजवादी साम्यवादी प्रजातन्त्रवादी, भौतिकवादी मानवतावादी, गौधीवाद आदि वादों से पर्याप्त प्रभावित हुआ। परिणामस्वरूप भारत में विभिन्न वादों तथा विज्ञान मनोविज्ञान से पापित बुद्धिवादी एवं प्रगतिवादी चिन्ताधारा का विकास हुआ। इस चिन्ताधारा ने भारतीय जनजीवन में सामाजिक, धार्मिक, आर्थिक तथा अन्य प्रकार के प्रातिवर्तनी का आरम्भ किया। इन प्रातिवर्तनी से प्रभावित होकर हिन्दी नाटककारों ने विभिन्न विषयों को लेकर सामाजिक नाटक रचे हैं और उन विषयों पर नवीन दृष्टि से सोचने विचारने की प्रेरणा ली है। इस वास्तविकता के आधार पर विवेचना की सुविधा की दृष्टि से निम्नलिखित वर्गीकरण को स्वीकार किया गया है।

- १ प्रेम और विवाह से सम्बद्ध सामाजिक नाटक
- २ पारिवारिक जीवन से सम्बद्ध सामाजिक नाटक
- ३ आर्थिक विषमता से सम्बद्ध सामाजिक नाटक
- ४ जातीय तथा साम्प्रदायिक एतना से सम्बद्ध सामाजिक नाटक
- ५ शासकीय व्यवस्था एवं नृत्तियाँ से सम्बद्ध सामाजिक नाटक
- ६ इनसे विषयों से सम्बद्ध सामाजिक नाटक।

१ प्रेम और विवाह से सम्बद्ध सामाजिक नाटक और सघर्ष तत्त्व

प्रसादोत्तर युग में नयी बौद्धिक गति ने प्रभावित हुए हिन्दी नाटककारों ने प्रेम और विवाह सम्बन्धी विभिन्न विषयों के आधार बनाकर अनेक सामाजिक नाटकों का निर्माण किया है। इन नाटकों के द्वारा व्यक्ति और समाज की नयी

दृष्टिकोण के आधार पर प्रेम और विवाह सम्बन्धी अपनी मायनाओं को परखने की प्रेरणा दी गयी है। इस सन्दर्भ में इस नाटका में सघष तत्त्व का महत्वपूर्ण स्थान दृष्टिगत होता है।

(२) मनोवाञ्छित साथी पाने में असफलता के कारण सघष

दूसरे लोग (चाहे माँ-बाप भी क्यों न हों) जब युवक अथवा युवती की इच्छा को ध्यान में न रखकर अपनी इच्छा के अनुसार उनका विवाह करते हैं तब उनमें प्राप्त जीवन में असंतोष उत्पन्न होता है। यह असंतोष उन्हें अवाञ्छित जीवन से मुक्ति पाने के हेतु सघष की प्रेरणा देता है। परिणामस्वरूप उनका जीवन सघष में बन जाता है। लेकिन चरित्रगत दुबलता के कारण इनके द्वारा अवाञ्छित जीवन से मुक्ति पाने के हेतु तीव्र बाह्य सघर्ष नहीं छेड़ा जाता। वे अनिणयवात्मक मन स्थिति में उलझ कर आंतरिक सघष का शिवार बन जाते हैं। इस आंतरिक सघष को 'राजयोग, कद और खिलौने की राज' में मनोयथानुतिक रीति से उजागर किया गया है। मिथ्य कृत 'राजयोग (१९३४) नाटक में रतनपुर के राजकुमार गन्धुमदन सिंह की पत्नी चम्पा का आंतरिक सघष है। चम्पा के सामने समस्या यह है कि प्रेम और पातिव्रत्य में से किस महत्त्व दिया जाय ?

विवाह के पूर्व चम्पा रतनपुर के दीवान रघुधन के पुत्र नरेंद्र से प्रेम करती थी। दोनों ने विवाह करने का निश्चय किया था। लेकिन गन्धुमदनसिंह ने चम्पा के पिता ठाकुर बिहारीसिंह पर दबाव डालकर चम्पा से विवाह कर लिया। तब से चम्पा में परस्पर विरुद्ध भावनाओं का सघष चलता है।

चम्पा अपने प्रेम को नहीं त्याग देती। वह अब भी नरेंद्र से प्रेम करती है। चम्पा को कभी लगता है, प्रेम को भुलाकर पति के प्रति पूर्ण समर्पण कर दिया जाय। परन्तु प्रयत्न करने पर भी चम्पा पति के प्रति पूर्ण समर्पण नहीं कर पाती। फलतः उसमें आंतरिक सघष चलता है। वह निणय नहीं कर पाती कि प्रेम और पातिव्रत्य में से किस पणरूपण स्वीकार किया जाय ? इस स्थिति में चम्पा पति को तन दे सकती है पर हृदय नहीं दे पाती। इससे चम्पा और गन्धुमदन में भी सघष चलता है। गन्धुमदन जानता है कि चम्पा हृदय से उसका साथ नहीं दे रही है। अतः वह बात बान पर चम्पा से सघष करता रहता है।

गन्धुमदनसिंह का नौकर गजराज भी आंतरिक सघष से ग्रस्त है। चौबीस वर्षों पूर्व गजराज और ठाकुर बिहारीसिंह की पत्नी का अवैध सम्बन्ध था जिससे चम्पा का जन्म हुआ। गजराज का हृदय चम्पा का अपनी बटी के रूप में अपने को अधीर है। लेकिन वह बसा नहीं कर पाता। क्योंकि वह साहसपूर्वक निणय नहीं कर सकता।

गजराज और चम्पा का आंतरिक सघष उस समय समाप्त होता है जब राजयोगी नरेंद्र योग के वृत्त पर गजराज के द्वारा चम्पा के जन्म का रहस्य प्रकट

करता है। आन्तरिक सघनता में मूल दुर्दैव चम्पा पति व प्रति पण्डित्या समर्पण करता है। इस पति-वत्सा का सघन भी समाप्त होता है।

चम्पा और गनराज का परस्पर विरुद्ध भावनाओं तथा विचारों का जातिरित सघन मूल्य या उत्पन्न सघन है। इस सघन का समाप्ति वृत्तिम राति में की गया है।

चम्पा और गनराज का बाह्य सघन स्थूल सघन है। इस सघन की समाप्ति स्वाभाविक प्रतीति होता है। क्योंकि आन्तरिक सघन में मूल हान पर चम्पा पति व प्रति पण्डित्या समर्पण करता है। परिणामस्वरूप पति वत्सा का सघन समाप्त हो जाता है।

उपन्यास अथवा कथा (१९१०) नाटक में प्रेम और विवाह की समस्या का समाधान में अन्धा (अराधिता) का कारणित आन्तरिक सघन है।

अन्धा का अवांछित शाल्यत्व जीवन उसका आन्तरिक सघन का कारण बन गया है। माता पिता व कारण अन्धा का ग्राह्य उसकी दुःखता व विरुद्ध प्राणनाथ में दुःख है। वह अन्ध शाल्यत्व जीवन में पति व साथ समझौता करने का प्रयत्न करता है पर उसका मन साथ नहीं जाता है। अन्धा का कुण्ठाग्रस्त मन यह रहस्य पति व संवर अन्ध प्रथम प्रेम (स्त्रीप) व प्रति श्रुता है। वह शिरी एक निष्पक्ष पर पुरुषन में अपने व असमर्थ अनुमान करता है। फलतः उसका आन्तरिक सघन श्रुता है। उसका स्वभाव में विरुद्धिवापन करता है। उस अन्धा गन्धर्वी का जमा लगती है। पति व साथ शिरी में अन्धका अन्धा उसका पाना का मन्त्र जमा लगता है और अन्धा पति केन्द्र प्राणनाथ प्रदानक विनयाय का प्रतिष्ठा पना नजर आता है। पना शिरी में अन्धा न गन्धर्वी का ठाक सन्ध में गुमार पाना है न वत्सी का श्रुता ठाक सन्ध में कर पाता है न पति का सघन।

स्त्रीप व जागमन में अन्धा में समाप्त शिरी पना है। किन्तु स्त्रीप का जाति हा अन्धा का ग्राह्य का भी अन्ध हो जाता है। फिर वृद्ध अन्धका का अन्धका में मुक्ति व शिरी छत्रपतिता रहती है। अन्धा जब तक काद निष्पक्ष नहीं कर पाती तब तक अन्धा का आन्तरिक सघन का अन्ध न हो सकता है।

अन्धा का परस्पर विरुद्ध भावनाओं का आन्तरिक सघन मूल्य सघन है। अन्धा की अमर्त्यता तथा क्रियाशाली में जातिरित सघन का अमर्त्यता ही है। अन्धा निष्पक्ष न हो पाता कि अन्धा गन्धर्वी में सम्बद्ध भावना का प्राधान्य शिरी जाय या शिरी में सम्बद्ध प्रथम वना का ? नाटक का अन्ध तब अन्धा किन्ता एक निष्पक्ष पर न हो पुरुष पाता फलतः अन्धा का आन्तरिक सघन नाटक का अन्ध तब वना होता है। अन्धा का आन्तरिक सघन उच्च शिरी का सघन है।

वत्सावन्तराज वत्सी शिरी सिलोन की शिरी नाटक ॥ १०० सिलोन और

सरूपा का क्षीण आन्तरिक सघप है। नाटक का आरम्भ डॉ० सलिल के आन्तरिक सघप से हुआ है। आन्तरिक सघप के कारण डा० सलिल की मानसिक स्थिति असंतुलित हुई है।

डा० सलिल और सरूपा यौन ग्रथि के शिकार बन गये हैं। वे दोनों परस्पर-रानुरक्त थे। वे परस्पर विवाह करना चाहते थे। लेकिन सरूपा का विवाह तालगाँव के सठ सेनूचान से हो जान के कारण इन दोनों की इच्छा अधूरी रह गयी। तब से बीस वर्षों तक डॉ० सलिल और सरूपा एक दूसरे की मूलन की कोशिश करते हैं, पर सफलता नहीं पाते। फलतः इनमें आन्तरिक सघप चलना रहता है।

सयोग में बीस साल के बाद डा० सलिल की सरूपा से भेंट हो जाती है। दोनों एक दूसरे की परिस्थिति से परिचित होने हैं। अपनी अपनी परिस्थिति से समझौता करने का निणय लेते हैं। दोनों आन्तरिक सघप से मुक्त होकर स्वस्थ बन जाते हैं।

आन्तरिक सघप की समाप्ति के बाद डा० सलिल तालगाँव में फल हुए घातक अयविश्वासों के बिरुद्ध सघप छेड़ता है। सरूपा का पुत्र केवल सलिल का पग लेता है और अपने स्वाय के लिए गाँव में अयविश्वासों का फलान वाले बिमटान द स सघप करता है। इस सघप में सलिल के क्रांतिकारी पक्ष की जीत होती है।

घटनाओं की भरमार के कारण प्रस्तुत नाटक में सलिल और सरूपा का आन्तरिक सघप भलीभाँति नहीं उभर पाया है।

डॉ० सलिल और सरूपा का सूत्रम आन्तरिक सघप उच्च श्रेणी का सघप है। प्रस्तुत सघप भावनिक सघप है। एक ओर अतीत से सम्बन्धित प्रेम भावना है तो दूसरी ओर प्राप्त वर्तमान से सम्बन्धित कृत्य की भावना है। जब डा० सलिल और सरूपा एक दूसरे के वर्तमान से परिचित हो जाते हैं, दोनों भी कृत्य की भावना को प्राधान्य देने का निणय करते हैं और आन्तरिक सघप से मुक्त हो जाते हैं। इस प्रकार आन्तरिक सघप से मुक्त हो जाना स्वाभाविक लगता है।

डा० सलिल का घातक सामाजिक परम्परा से जो बाह्य सघप है वह उच्च श्रेणी का सघप है। इस सघप का प्रकाशन स्पूल है।

(२) इच्छानुकूल साथी चुनने के सन्दर्भ में सघप

प्रसादोत्तर युग में शिक्षित युवतियाँ और शिक्षित युवक अधिकाधिक वृद्धिवादी तथा स्वावलम्बी बनने लगे। इनके माथन चुनाव का यह समस्या उपस्थित हुई कि अपनी योग्यता के अनुकूल किस अपना जीवनसाथी बनाया जाय ? इस सन्दर्भ में किसी एक निणय पर पहुँचने के लिए युवतियाँ और युवक को सघप करना पड़ता है। इस सघप के आधार पर कुछ सामाजिक नाटकों का निर्माण किया गया है।

कारण रज्जुता से रज्जुता बन गया मगध राजा मगधता है न नातिमा बन गया म । इस
मगध का मगध राजा बन गया हनु दामोदर मानगावकार न नातिमा बना अरवम
अतिव हो निवान बाहर बन गया है । इससे रज्जुता एक म रवम हो जाता है ।

[illegible]

प्रस्तुत नाट्य मे रजना और स्वराज का आन्तरिक संघर्ष सूक्ष्म तथा उच्च श्रेणी का संघर्ष है। रजना व संघर्ष का समाप्ति माताशोकवार के द्वारा ही जाना है। इस संघर्ष मे रजना के स्वस्थ व्यक्तित्व का विनश्यत हो जाता है। रजना का सर्वो मित्र व पालन स्वराज का आन्तरिक संघर्ष गहन समाप्त होता है।

कृष्णविगार श्रीरामानुज व आत्मा वरुण (१९००) नाटक म गिनित युवक और युवती का आंतरिक गुण है। नाग वर्ण की अवस्था वायु वकील अल्प विहाग व जीवन म सुन्दर गाथा का प्रवण होने पर अल्प म परस्पर विच्छेद भाव नागा-प्रम और यथा का आन्तरिक गुण छिद्रा है।

एक समय था जब अरुण अपनी गुहरीला पत्र बहा गये करता था। पर अब उस मुहरीला से घना है निश्चय है। इसका कारण यह है कि एक मात्र दुपटना से अरुण का मुहरीला बहता बन गया है। तबसे अरुण मुहरीला में इनकी नजरें करता है कि मुहरीला में इनकी नजरें उम गुहरीला बह जाता है। वह आप से बाहर हो जाता है। उसमें आ तरिक मध्य आरम्भ हो जाता है।

गाथा भी मुन्दरता से गान न करने करता है। इसी मुन्दरता के कारण गाथा पर कई आपत्तियाँ आ गयी हैं। अभी मुन्दरता के कारण कुछ जगहों पर गाथा का पान का प्रयत्न करता रहा है। गाथा के पान की हत्या की गयी है। अब गाथा अपना मुन्दरता का अभिगान समझती है।

मरण व जीवन म गाथा का प्रवाह जाना है और अल्प में आंतरिक गमन छिपता है। अल्प का एक मन गाथा म प्रेम करना चाहता है तो दूसरा मन मुँह गाथा म मन्त्र नफरत करता है। इन अल्प गाथा व अपना बनान का अथवा उदास

अपने का दूर रखने का निणय नहीं कर पाता । लेकिन जब अरूप को पता चलता है कि सुंदर गाथा की मानसिक स्थिति अपनी जसी ही है तो वह गाथा को अपनाने का निणय करता है और जगभूषण के भय से गाथा को मुक्त कर देता है ।

इस नाटक में दुष्ट जगभूषण और सत्वशील गाथा का बाह्य सघप भी है । जगभूषण सुंदर गाथा को पान के लिए अनन्त षडयन्त्र रचता है । गाथा यथा शक्ति प्रतिकार करती रहती है । अरूप की सहायता से गाथा जगभूषण को हराती है ।

प्रस्तुत नाटक बाह्य सघप के कारण नहीं बल्कि अरूप के आंतरिक सघप के कारण खिन्न बन गया है । अरूप का आंतरिक सघप सूदम तथा उच्च श्रेणी का है । इस सघप की परिणति अत्यंत स्वाभाविक है ।

चिरजीत कृत "घेराव" (१९६७) में विवाह के स दम में हास्य विनोद को जन्म देने वाला सघप है ।

"घेराव" में शान्ति और उसके विवाह करने का प्रयास करने वाले युवकों में सघप चलता है । शांति बालेन की रूपवती एष नटखट छात्रा है । मोटर की दुर्घटना से उसके माता पिता का अंत हुआ है । शांति माता पिता की लाशों की सम्पत्ति की अकेली वारिस है । अतः शांति से विवाह करने के लिये दिलीपकुमार बट्टीनाथ, फूलचंद, जोरावरसिंह, बंकि मृग आदि प्रयत्न करते हैं । व शांति का घेराव करते हैं । शांति साहस पूर्वक सभी प्रतिकार करती है । वह सभी को चकमा देकर सुरेश से विवाह कर लेती है । शांति का हर एक के साथ जो सघप है हास्य को जन्म देता है ।

प्रस्तुत नाटक का बाह्य सघप स्थूल है । श्रेणी की दृष्टि से प्रस्तुत सघप सामान्य श्रेणी का है ।

(३) विवाह-विषयक विशिष्ट धारणा के सन्दर्भ में सघप

उच्च शिक्षा प्राप्त युवक और युवतियाँ में अति बोद्धिकता के कारण यह धारणा बनी रहती है कि ब्याहिक जीवन आनन्ददायक तथा यत्तित्व के स्वतंत्र विकास के लिए अनुकूल नहीं होता है । इस धारणा के फलस्वरूप युवक अथवा युवती के जीवन में सघप चलता है । कुछ सामाजिक नाटकों में इस सघप का उदघाटन किया गया है ।

लक्ष्मीनारायण मिथ लिखित 'आधी रात' नाटक में विलायती शिक्षा तथा सस्कारों से स्वेराचारी बनी हुई मायावती विवाह को अनावश्यक मानती थी । लेकिन भारत लौटने पर मायावती ने नारी को स्वेराचारी बनाने वाले विलायती सस्कारों का त्याग कर अपने जीवनाधार के लिए भारतीय सस्कारों को ग्रहण किया । वह मानती है कि स्त्रीत्व का आत्म और विकास अपनी मित्रता मिटा कर पुरुष में लय हा जाना है । इसी आदर्श की प्राप्ति के लिए माया प्रकाशचंद्र से विवाह कर

आध्यात्मिक प्रयोग करने लगती है। वह गौरीरत्न मूल भाग और ससमय जीवन के बदल सवा और समय के द्वारा आत्माप्रति करती है। इस समय उसका मन कभी गौरीरत्न मुक्त की ओर तो कभी आत्मिक मुक्त का ओर आवर्षित होता रहता है। उसमें आंतरिक सघष चलता रहता है। वह नियम नहीं कर पाती कि अपने बवा हिक जावन में गौरीरत्न मुक्त को स्थान देना उचित है अथवा अनुचित ? इस आंतरिक सघष से मुक्ति पान नया अपनी आत्माप्रति का सुरक्षित रखन के लिए माया आत्मघात करती है।

मायावती का आंतरिक सघष मूल तया उच्च श्रेणी का है। वह परस्पर विरुद्ध भावनाओं का सघष है। एक ओर भाग से सम्बन्धित प्रबल इच्छा है ता दूसरी ओर आत्मोन्नति में सम्बन्धित प्रबल इच्छा है। आत्मोन्नति की ओर अधिक आकृष्ट हान वाली माया अनभव करता है कि भागामर्ति का टालना बहुत कठिन कार्य है। अतः मायावती आत्मिक सघष में मुक्त होन के लिए आत्मघात करती है। वस्तुतः माया द्वारा स्वीकृत भाग स्वभाविक नहा अपितु कृत्रिम है।

पद्मिनीय गमा हन साध (१९४४) नाटक में उच्च गिता प्राप्ति कुमुद अपनी विनिष्ट धारणा के कारण विवाह का विराप करती है। वह विवाह के अनंतर घर में बच्चों का हाना अच्छा नहीं मानती। उस गता कि घर में बच्चों के हान से स्त्री का जीवन बचन में बधा रहता है। अतः म स्वच्छता प्रिय कुमुद प्रा० अजीत से इस गत पर विवाह करती है कि अपने गाम्पत्य जीवन में बच्चे नहा हान दिए जायेंगे। इस गत के अनुसार प्रा० अजीत अपनी पत्नी की स्वच्छता पर अकूत नहा रख सकता है। इस सन्दर्भ में मोचनमस्रकर प्रा० अजीत एक युक्ति से काम लता है। वह अपना बामार बहन से चार वर्षीय मोहन नामक बालक का अपने घर ल आता है। कुमुद का मोहन बहुत पसन्द जाता है। वह माहन की लाठ प्यार करता है। लविन (अजीत की याजनानुसार) एक दिन माहन का पिता मोहन का ल आता है। इससे घायल हुई कुमुद का लगता है कि माहन अपना बेटा नहीं है इसलिए वह अपने मा-बाप के पास चला गया। यदि उसका जगद अपना बेटा हाना ता ? इस समय कुमुद का माँ आ जाता है और कुमुद का समझाता है कि बच्च घर की गाना होत हैं।

अतः कुमुद में परस्पर विरुद्ध इच्छाओं का सघष आरम्भ होता है। कभी उस लगता है अपने घर में अपने बच्च हान चाहिए ता कभी लगता है, अपने बच्च अपना स्वच्छ दता का छीन लेग। वह नियम नहीं कर पाती कि उस क्या करना चाहिए। अन्त में मानत्व का इच्छा की गत होता है। तब कुमुद प्राप्तिपर अजीत पर अपनी साध प्रकट करता है— मैं चाहता हूँ तुम्हारा एक प्रतिष्प तुम्हें भेंट करूँ।^१

प्रस्तुत नाटक में आरम्भ ही से बुमुद के आंतरिक संघर्ष की प्रधानता नहीं दी गयी है। नाटक के अंत में बुमुद के आंतरिक संघर्ष का चित्रण हुआ है। बुमुद का परस्पर विरुद्ध इच्छाओं का आंतरिक संघर्ष सूक्ष्म तथा उच्च श्रेणी का है। इस संघर्ष की परिणति सुष्ट इच्छा के विजय में हुई है। यह विजय स्वाभाविक लगती है।

डा० लक्ष्मीनारायण काल कृत 'मादा बक्स' (१९५९) नाटक में अति बोद्धिकता के कारण प्रेम और विवाह के सद्भ म संघर्ष है। अरविन्द जीवन में विवाह के बदले प्रेम सम्बन्ध को महत्वपूर्ण मानता है। फाइन आर्ट्स कॉलेज का प्रिन्सिपल अरविन्द अपने दाम्पत्य जीवन में अनुभव कर रहा था कि चित्र निर्माण के लिए चित्रकार की जो एक प्रेरणा मिलनी चाहिए, वह पत्नी से नहीं मिल रही है। अतः यह अपना पत्नी गुजाता से सम्बन्ध बिच्छू कर लेता है और चित्रकला में निपुण लक्ष्मण आनन्दा से धनिक मित्रता का सम्बन्ध स्थापित करता है। वह आनन्दा से प्रेरणा पाकर धनोत्तरे चित्रों का निर्माण करता है। वह आनन्दा से विवाह नहीं करना चाहता। क्योंकि वह मानता है कि कला निर्माण में पत्नी का स्थान बाधा का है, तो सहयोगिणी का स्थान प्रेरणा और उत्तेजना का है। इस मायता के कारण अरविन्द विवाह के बदले प्रेम-सम्बन्ध का अधिक पसंद करता है।

ठीक इस मायता के विरुद्ध दहा (अरविन्द के पिता) की मायता है। वे जीवन में उत्कृष्ट क लिए विवाह को आवश्यक मानते हैं। उनकी धारणा है कि बिना विवाह के रहना स्त्री के लिए मौत के बराबर है और बिना बच्चों के घर गोमा नहीं देता। दहा और आनन्दा के माता पिता का धारणा एक-सी है। आनन्दा के पिता दहा से मिलकर वह देते हैं कि अरविन्द को आनन्दा से विवाह कर लेने के लिए मनाइए। दहा अरविन्द को आनन्दा से विवाह कर लेने का आग्रह करते हैं। इस आग्रह पर दहा और अरविन्द में परस्पर विरुद्ध मायनाओं में संघर्ष छिड़ता है—

"दहा— डाक्टर पापा बहुत परेमान हैं। आनन्दा बटी का कुछ फसला कर डालो। अरविन्द—(उठकर जसे भागत हुए) फसला यानी विवाह ?

दहा— जी हाँ।

अरविन्द—आप से मैंने कई बार कहा है कि किसी स्त्री पुरुष के सम्बन्ध में क्याह स भी वही कोई चीज होती है। उसके सामने व्याह ता महज एक बच्चों का धरोदा है और धरोदा भी ऐसा जो बहुत पुराना हो चला है।

दहा— तो उस पुराने धरोदा को मिटाकर कोई मजबूत चीज बना लो नायाब और गानदार। पर बना ला जम्बर इसे मिटने न दो।

अरविन्द—मैं तो उसे बिल्कुल ही मिटाना चाहता हूँ। मैं उस रास्त पर चलकर देख आया हूँ उसमें गति नहीं है प्रेरणा नहीं है। सबसे बड़ी चीज है आपस की अन्तरस्थापन, सिम्पेथी। मैं फिर विवाह नहीं करना चाहता।

हम और आप न एक दूसरे का बड़े भाग्य में मिलें हैं । हम जीवन-मय-उ
हसा मीति आप-उ और प्रणाम से एक दूसरे के मग रहेंगे । ¹

परम्परा विरुद्ध नृत्तिकाओं का उकर विना पत्र में जा मध्य छिड़ता है वह
नहीं मिलता । ऐसा स्थिति में नृत्त अरविन्द के साथ न रत्न का निणय करने हैं ।

हम नाटक में आप-उ का कर्ण आप-रिक्त मध्य है । पर हम मध्य का
प्रत्यक्षीकरण नहीं हुआ है । कथन आप-पात्रों के कथनों में नृत्त व्यक्तित्व किया गया है ।

आप-उ अरविन्द का सहृदयता बनकर आप-उ आप-उ घाता न रही है ।
उसका हृदय मानव के लिए प्यारा है । लेकिन अरविन्द के बहकाव में आप-उ आप-
जीवन में गुप्त बौद्धिकता का महत्त्व न बना आप-उ अरविन्द में आप-उ हृदय की
बात कहकर विवाह के लिए आप-उ नृत्त कर पाती । पर आप-उ में बौद्धिकता
और भावुकता का मध्य चलता है । कुछ निणय न कर पान में वह मन ही मन में
घुटनी रहती है । नृत्त यस्या का गिकार बन जाती है । विवाह के विवाह में अपनी
जबो ही किसी की नृत्तस्था न हो, इसलिए आप-उ भाद मध्य का एगजमेट मिस
मान से कराती है ।

गुप्त आधुनिकता के पाछ पाछ नृत्त अरविन्द न न मुजाता के हृदय का
समयन का चला का न आप-उ के हृदय का । परिणामस्वरूप अरविन्द का अनुभव
करना पड़ता है कि आप-उ मिठाउत पगजिन न रहें हैं ।

प्रस्तुत नाटक आप-उ के आप-रिक्त मध्य के प्र प्रकाशरण में अधिक मार्मिक
बन जाता । लेकिन नाटककार न हम बात पर ध्यान नहीं दिया है । आप-उ का
आप-रिक्त मध्य मूर्त तथा उच्च श्रेणी का है । बाद निणय न कर पान के कारण
आप-उ का आप-रिक्त मध्य नाटक के अंत तक बना रहता है ।

नृत्त और अरविन्द का वास्तव मध्य उच्च श्रेणी का मध्य है । हम मध्य का
प्रकाशन स्पष्ट रूप में हुआ है ।

गजेंद्रकुमार गमा कुछ रत्न की गवार में गमनाथ और गुलाबराय का
मध्य हाम्पाभादक है । अगाध का विता गुलाबराय रत्ना के नृत्तन के लिए अगाध
का रामनाथ के पर न आता है । अगाध और रत्ना सम्भाव्य सम्बन्ध का ताहन की
याचना बनाते हैं । क्योंकि दोनों का विवाह के विराधा हैं । हम याचना के अनुसार
रत्ना न विता (गमनाथ) में मठ ही कहा कि गुलाबराय दृष्ट में भाद पाहता है ।
यह मुनउ ही रामनाथ का गुस्सा बढ़ जाता है । रामनाथ और गुलाबराय में मध्य
छिड़ता है । हम मध्य में हास्य उत्पन्न होता है । आप चलकर अगाध और रत्ना के
विवाह सम्बन्धी मत्र में परिवर्तन हुआ है । दोनों आप-उ आप-उ विता का विना अनु
मति लिए विवाह कर रत्न हैं ।

रामनाथ और गुलाबराय का बाह्य सधप स्थूल तथा अति साधारण श्रेणी का सधप है ।

(४) आत्मसम्मान की रक्षा के लिए नारी का सधप

नयी चेतना के फलस्वरूप आधुनिक युवतियाँ आत्मसम्मान की रक्षा के प्रति जागरूक रहने लगी । वे आत्मसम्मान की रक्षा के लिए उन घातक तथा अपमानजनक बाधनों के विरुद्ध सधप करने लगी जो घम समाज और संस्कृति के नाम पर उन पर लादे जाते हैं । कुछ सामाजिक नाटकों में इस सधप को महत्त्व का स्थान दिया गया है ।

उपेन्द्रनाथ अश्व कृत 'उडान' (१९५०) नाटक में माया के रूप में आपूति नाम युवती का आत्मसम्मान की रक्षा के लिए स्वार्थी एवं परम्परावादी पुरुषों से क्रांतिकारी सधप है ।

माया अपने प्रेमी मदन से बिछुड़कर गकर और रमेश के पास संयोग से पहुँच गयी थी । शहर और रमेश माया का फासने का प्रयास अपन अपन ढंग से कर रहे थे । लेकिन माया दोनों से नफरत करती थी । गकर स्वभाव से गिहारी है, तो रमेश कवि । मदन के आन स माया का बहुत आनंद हुआ था । लेकिन मदन के मन में सदाह वैधा होता है कि माया का साथ शहर या रमेश का अनुचित सम्बन्ध रह गया होगा । अतः वह माया की रक्षा के लिए शहर का प्रतिकार करने का तत्पर नहीं होता ।

स्वयं को असुरक्षित देखकर माया मदन से बचूक छीन लती है और सीना तानकर शहर को बचूक चलाने के लिए ललकारती है । माया का रीढ़ रूप दखकर शहर बचूक चलाना भूल जाता है । माया ऐसे ही गाली चलाकर शहर का दिखाती है कि उसका निगाना बिनना अबूक है । वह दुइता का साथ गकर रमेश और मदन से कह देती है—'असहाय, अबला स्त्री मैं नहीं जिस मदन चाहता है और जो हर समय पुरुष के सट्टारे की आगा बांधे, दामी की तरह खड़ी रहती है । वह बीमार हिरनी भी मैं नहीं जिस तुम लोग गोद में भरकर मनमानी करना चाहते हो । मैं देवी भी नहीं, जो केवल अपने आसन पर बठी रहूँ । (मदन शहर और रमेश की ओर बारी बारी देखते हुए) तुम एक दासी खिलीना या देवी चाहते हो सगिनी की तुममें से किसी का भी जरूरत नहीं ।' यो फटकारकर माया अकेली चली जाती है । उसे रोकने की हिम्मत कोई नहीं कर सकता ।

नाटक के अंत में माया के सधप का प्रभावोत्पात्क चित्रण हुआ है । माया का अपने आत्मसम्मान की रक्षा के लिए जो सधप है वह उच्च श्रेणी का है । इस सधप का उद्घाटन स्थूल रीति से किया गया है ।

विष्णु प्रभाकर रूढ़ 'शक्ति' नाटक में डा० अनीला का अटूटपूर्ण आंतरिक संघर्ष है। डा० अनीला में आत्मसम्मान का आस सार्वप्रति प्रतिहिमा और वक्तव्य की भावनाओं के बीच संघर्ष चला है।

गाँव में लौटने पर डॉ० अनीला ने ज्ञात कि उसका अनुपस्थिति में इन्जीनियर महीशचन्द्र गुप्ता का अस्वस्थ पत्नी का उपचारार्थ अपने अस्पताल में दाखिल कर लिया गया है। उस घटना में डॉ० अनीला में आंतरिक संघर्ष छिड़ता है। वह निर्णय नहीं कर पाती कि प्रतिगाथ का अस्पताल का प्राणाय लिया जाय अथवा वक्तव्य निमान का इच्छा का। उसमें प्रतिगाथ की इच्छा प्रबल बनने लगती है। इसका एक कारण है।

पन्द्रह वर्ष पूर्व डा० अनीला इन्जीनियर महीशचन्द्र गुप्ता का पत्नी था। उस समय उसका नाम मधुसूमा था। इन्जीनियर गुप्ता ने अस्पताल बनने पर कम पढ़ी लिखी मधुसूमा का त्याग दिया और अधिक पढ़ा लिखा एकका में दूसरा विद्यालय बन लिया। मधुसूमा मायक आकर गाँव (उठे गाँव) का महायता में पत्रकार डॉ० बन गयी। उसने अपने अस्पताल का स्थापना कर ला। महीना मधुसूमा ने पति के तिरस्कार का एक चुनौती के रूप में लिया और एक मकान हाथ में बन कर लिये। जिसका नाम पुण्य हाथ अपमानित नारी क्या में क्या बन सकता है।

अब क्यों के बाद मधुसूमा का अपने अपमान का प्रतिगाथ बन रूढ़ि अस्पताल प्राप्त हुआ है। उसमें महीशचन्द्र गुप्ता का मानसिक यंत्रणा के का इच्छा प्रबल बनने लगती है। वह उस महीश का अस्पताल में निकाश के चान्ता है। लेकिन गाँव डॉ० अनीला का समझा है कि बीमार का इलाज करना डाक्टर का प्रथम कर्तव्य है। प्रचुर म डॉ० अनीला अस्पताल कहता है कि अपना अस्पताल बीमारों के लिए है, न कि दुःखना के लिए। डाँव डॉ० अनीला के आंतरिक संघर्ष का स्वर अन्त में समझाया में काम कर है। व डॉ० अनीला का समझा है कि बीमार न दुःख हाता है न शक्ति। बीमार बीमार है और उसका इलाज करना डाक्टर का कर्तव्य है, क्योंकि वह डाक्टर का प्रतिगाथ है। लेकिन डा० अनीला में मुग्धा हुई प्रतिगाथ का आस गाँव नष्ट होता। वह गाँव में अस्पताल कहता है— 'मेरे कामका इलाज नहीं करेंगे। मैं उस मार दारूँगी।'

गाँव डॉ० अनीला में कर्तव्य है कि प्रतिगाथ अवश्य लिया जाय पर हत्या में नहीं, बल्कि प्रेम में, उपचार में। डा० अनीला भी डॉ० अनीला का अपना कर्तव्य निमान का कहता है। आंतरिक संघर्ष में अन्त डॉ० अनीला महीश का आग्रह आरम्भ करती है। उस समय डॉ० अनीला का आंतरिक संघर्ष अन्त महीश पर पहुँच जाता है। उसके हाथ कपित लगते हैं। उसका प्रतिहिमा में अन्त हुआ मन

बोलता है—“डॉ० अनीला । यह सुनहरा अवसर है । अपनी इच्छा पूरी करो । अपना बदला लो, नारी के अपमान का बदला लो । सुनो अनीला मैं मधुलक्ष्मी हूँ, मुझे भूलो मत । मैं ही तुम्हारी प्रगति का कारण हूँ । मैं नारी का बदला चाहती हूँ । मैं पुरुष को तडपते देखना चाहती हूँ । वह जाने दो रक्त निकल जाने दो प्राण ।”^१ लेकिन डा० अनीला का दूसरा मन वतव्य निभाने की प्रेरणा देता है । इससे डॉ० अनीला में परस्पर विरुद्ध भावनाओं का सघप तीव्र बन जाता है । इस सघप में डा० अनीला की कतय की भावना प्रबल बनने लगती है । फलस्वरूप डॉ० अनीला प्रति हिंसा को दबाकर आपरेशन में सफलता पाती है । इससे डा० अनीला को विशेष ज्ञान द मिलता है । यहाँ पर अनीला के आंतरिक सघप की समाप्ति हो जाती है ।

डा० अनीला का सुष्ट दुष्ट भावनाओं का आंतरिक सघप सूक्ष्म तथा श्रेष्ठ श्रेणी का सघप है । इस सघप में डॉ० के कतव्य से सम्बद्ध सुष्ट भावना की जीत अत्यंत योग्य तथा स्वाभाविक जीत है । अनीला के आंतरिक सघप का निर्वाह बहुत प्रभावशाली रीति से किया गया है । अनीला का आंतरिक सघप क्रमशः चरम सीमा पर पहुँचकर समाप्त हुआ है । परिणामस्वरूप नाटक हृदयग्राही बन पड़ा है ।

नाटक के आरम्भ में मरीजा को अस्पताल में दाखिल कर लेने के पूर्व दादा में भी आंतरिक सघप का आरम्भ हुआ था । एक ओर कतव्य की भावना यह थी कि मरीजा को उपचार के लिए अस्पताल में दाखिल कर लेना योग्य है । दूसरी ओर प्रतिशोध की भावना यह थी कि शत्रु की परनी को अस्पताल में दाखिल न कर लिया जाय । इस सघप में कतव्य की भावना प्रबल बन जाती है । फलतः दादा मरीजा को अस्पताल में दाखिल कर लेने का निणय करते हैं और सघप से मुक्त हो जाते हैं । दादा का आंतरिक सघप सूक्ष्म तथा उच्च श्रेणी का सघप है । दादा के आदर्शवादी विचारों के अनुसार आंतरिक सघप की समाप्ति स्वाभाविक प्रतीत होती है ।

डा० लक्ष्मीनारायण लाल लिखित 'दपन नाटक' में नायिका दपन के आंतरिक सघप की प्रधानता है । रुढ़िवादी तथा अधविश्वासी माता पिता और धर्मियों ने दपन को विवाह से वंचित कर रखा है । लेकिन युवा दपन में दाम्पत्य जीवन का भोग करने तथा अपमानजनक धार्मिक बंधन से मुक्त होने की वांछा प्रबल बन जाती है । इस वांछा की पूर्ति के लिए दपन परम्पराबद्ध मायताभा तथा अपनी ही अनिणमात्मक मन स्थिति से सघप करती है ।

प्रस्तुत नाटक का आरम्भ होने के पूर्व दपन को अपमानकारक धार्मिक बंधन से बाह्य सघप करना पड़ा है । एक ओर धर्म का अटूट बंधन रहा है जो दपन को विरक्ति या जीवन जीने के लिए विवश कर रहा था । दूसरी ओर दपन की दाम्पत्य

जीवन का भाग करने की प्रवृत्ति इच्छा रखी है। जट्ट घम-वचन से मुक्त हान के दूत दान सघर्ष करता रहा है।

ज्यन के घरवालों ने पाँच वष की ज्यन का बौद्ध मठ में लाने की कोशिश की। युवा ज्यन अपना बाप का अनुकूल सम्बन्ध जीवन का भाग नहीं कर सकती था। यत दान मठ के नियमों के विरुद्ध सघर्ष करती रही।

मठ वालों ने ज्यन का पालन-पोषण बनाया था। बटु दार्जिलिंग में गुम्मा के बौद्ध अस्पताल में ज्यन का काम करने लगी थी। मठ में विषाक्त नियमों का दखल देखा दान लामा से सघर्ष करती रही। इसी सघर्ष में ज्यन मठ का छोड़कर चार वर्षों तक इधर-उधर भटकता रहा।

समागता ज्यन प्राणम हृषिकर्म के घर आकर रहता है। यहाँ दान परिषद में अपना वास्तविक नाम ठिठाकर पूर्वी नाम के जाता है। परिषद में वह यह भी कहता है कि वह दार्जिलिंग का रहने वाला है और दार्जिलिंग में उसकी छोटी सगा बहन बौद्ध मठ में भिक्षुणी के रूप में रहती है। त्रिमका नाम है दान। इस प्रकार दान पूर्वी के रूप में अपने भाग्य से संघर्ष करने लगता है।

पूर्वी (दान) और प्रा० हृषिकर्म परम्परागत हान हैं। प्रा० हृषिकर्म पूर्वी से विवाह करने का निश्चय करता है। उस निश्चय के कारण हृषिकर्म और हृषिकर्म के पिताजी से सघर्ष चलता है। इसका कारण यह है कि पिताजी पूर्वी के बारे में बिना कुछ जान विवाह की अनुमति देने का तयार नही है। इस सफाई के लिए नाटक का आरम्भ होता है। पिताजी का पुत्र की विदवा मानना पड़ता है। पिता-पुत्र का सघर्ष समाप्त हो जाता है।

हृषिकर्म के निश्चय का दखल पूर्वी का रहता है अपना घरों का भाग अब पूरी हुआ। लेकिन इस आनन्द के क्षण में पूर्वी आन्तरिक सघर्ष में जँबा रहता है। उसका सम्पूर्ण मन अस्थिर हो जाता है। पूर्वी को लगता है, यदि भिक्षुणी रूप दान प्रकट हो गयी तो अपना सधु मनना टूट जायगा। अस्थिरता में पूर्वी आसक्ति है कि मुझ से ज्यन प्रेम कर रहे हैं उनके साथ मैं कितना बड़ा धाना कर रही हूँ। इस प्रकार के विचारों के कारण पूर्वी का आन्तरिक सघर्ष तब भी धारण करता है। वह आन्तरिक सघर्ष से मुक्ति पाने के लिये दान का भूलन का प्रयास करता है। उसका यह प्रयास निराला दान का है। वह हृषिकर्म, मुझ (हृषिकर्म का छोटा भाग) और पिताजी से ज्यन के बारे में बातचीत करती रहता है और ज्यन के प्रति उनका प्रतिक्रियाओं का आश्वासन का निश्चय करने का प्रयास करता है। इस सदन में पूर्वी बार-बार कहता रहता है— मुझ ऐसा लगता है माना मर जाऊँ और वह दान खिचा हा, और मैं उसी में चुपचाप बटी हूँ।

हरिपदम जिज्ञासावश पूर्वो (दपन) से पूछता है—

“हरिपदम—अच्छा, एक बात सुनो, तुमसे और दर्पन में कभी लड़ाई नहीं हुई है ?

पूर्वो—(हरिपदम से) बहुत बार हुई है । मैं उससे इतनी दूर चली आई हूँ तब भी मुझे लगता है कि अब भी उससे लड़ रही हूँ ।”

इससे दक्षित होता है कि दपन बराबर और बरबस पूर्वो का पीछा कर रही है । वह पूर्वो का पीछा नहीं छोड़ रही है । फिर भी पूर्वो विवाह के बन्धन में बंधना स्वीकार करती है ।

अपने सम्भाव्य विवाह में किसी प्रकार की बाधा उत्पन्न न हो जाय, इसलिए पूर्वो अपने पूर्वामुख्य का परिचय देने वाले कामजो और चिन्तो को फाड़ती और जलाती हुई अपने ही दर्पनरूपी रूप से कहती है—“मरा पीछा करने वाली तू नहीं जानती, मैं क्या हूँ । मैं सोचती थी तू खरम हो गयी है पर तू इस बदर मेरे पीछे लगी है । अपराधी निर्मम हत्यारी । तुझे अब जिंदा नहीं रहने दूँगा । तेरे दपन का एक एक टुकड़ा मैं पीसकर रक्त दूँगा । मैं हूँ निपटा अपन इस जीवन की । तेरा यह जट अस्तित्व मैं अब नहीं रहने दूँगा ।” पूर्वो अपनी आकांक्षा के अनुसार जीने के लिए दपन रूपी दुर्भाग्य से तथा (बलात् लादी हुई) विरक्ति से भरसक सघर्ष कर रही है । पर उसकी सद्दहात्मक दुर्बलता उस सामर्थ्य नहीं प्रदान करती ।

जैसे जस विवाह का दिन समीप जाता है, पूर्वो का आन्तरिक सघर्ष बढ़ता रहता है । विवाह आठ दिन पर आता है । रिहसल के रूप में हरिपदम की बहन ममता और भाई सुजान पूर्वो को दुल्हन के शृंगार से सजाते हैं । इस शृंगार में जीवनासक्त पूर्वो चाहती है कि उसका विवाह इसी क्षण सम्पन्न हो जाय—“जी करता है कि जयमाला की वह घड़ी इस क्षण जी लूँ ।” क्योंकि बाद में कहीं भिक्षुणी दपन ने बाधा उत्पन्न कर दी तो ? ममता तथा सुजान के आग्रह करने पर भी शृंगारित दपन आयने में अपना रूप देखना नहीं चाहती । उग्राही वह आयने में देखने लगती है आयना हाथ से गिरता है और उसके कई टुकड़ होकर बिखर जाते हैं । इस घटना से पूर्वो का आन्तरिक सघर्ष चरम सीमा पर पहुँच जाता है ।

उसा दिन बौद्ध मठ का एक आदमी वहाँ पहुँच जाता है । उस आदमी की बातों से हरिपदम सुजान पिताजी और ममता को पता चलता है कि पूर्वो और दपन दोनों अलग-अलग युवतियाँ नहीं हैं बल्कि एक ही युवती के दो नाम हैं । इस रहस्य के प्रकट होने पर पूर्वो विवश होकर दपन रूपी भिक्षुणी का वेष धारण करती है और दार्जिलिंग के बौद्ध मठ से आये आदमी के साथ जाने को

१ डा० लक्ष्मीनारायण लाल—दपन—पृ० ४७—४८ (द्वि० स० सन १९६६ ई०)

२ वही, पृ० ५९ ।

३ वही, पृ० ६५ ।

२८४। आधुनिक हिन्दी नाटका में सघर्ष तत्व

तयार होती है।

दयन (पूर्वी) का आन्तरिक सघर्ष मूल्य तथा उच्च श्रेणी का है। इस सघर्ष का प्रभावकारी निवाह किया गया है। परन्तु प्रस्तुत सघर्ष की समाप्ति त्रिम दंग स का गया है वह दंग स्वभाविक प्रतीत नहीं होता।

२ पारिवारिक जीवन से सम्बद्ध सामाजिक नाटक और सघर्ष तत्त्व

मनुष्य के जीवन में पारिवारिक जीवन का स्थान अधिक महत्त्व का होता है। पारिवारिक जीवन मनुष्य के सम्भावित सम्बिचारा और सद्ब्यवहारों का बमोटा होता है। पारिवारिक जीवन में प्रत्येक का आत्मीयतापूर्ण समझौता करना पड़ता है। प्रत्येक का अपने लिए तथा दूसरे के लिए जीना अव्यावश्यक होता है। प्रत्येक को दूसरे के हित के लिए त्याग करना पड़ता है कष्ट उठाना पड़ता है। प्रत्येक का दूसरे के प्रति सहनशीलता बरतना पड़ता है। प्रत्येक का दूसरे के लिए जान में सत्ताप का अनुभव करना पड़ता है। अतः समझौते से स्वयं का तथा दूसरे को संभालत हुए चलना पड़ता है। आन्त पारिवारिक जीवन आन्त समाज का निर्माण करने में बहुत बड़ा सहयोग देता है।

जब किसी कारण के लकर पारिवारिक सम्बन्ध एक-दूसरे से आत्मीयतापूर्ण समझौता करने का तयार नही होता है, तब जनम सघर्ष चलता है। प्रस्तुत सघर्ष पति-पत्नी पिता पुत्र भाई बहन आदि स्वजनों में चलता है। प्रस्तुत सघर्ष परिवर्तित जीवन मूल्यों के कारण भी चलता है।

प्रसादात्तर युग में भारत देश के जीवन क्षेत्रों में आर्थिक सामाजिक साम्प्रतिक धार्मिक, राजनैतिक शैक्षिक, वैज्ञानिक तथा अन्य अनेक क्रान्तिकारक परिवर्तन हुए हैं। इन परिवर्तनों के आघातों से परिवार का विघटन हो रहा है। आत्मीयतापूर्ण समझौते के नष्ट होान के फलस्वरूप पारिवारिक जीवन टूट रहा है विघटित हो रहा है।

पारिवारिक जीवन में आत्मीयतापूर्ण समझौते का स्थान बौद्धिक महानुभूति में लिया है। बौद्धिक जाग्रति के कारण प्रत्येक व्यक्ति स्वयं के हित-अहित के लकर अधिक साधन विचारन लगा है। प्रत्येक व्यक्ति बौद्धिक दृष्टिकोण से माँ-बाप पिता पुत्र, पति-पत्नी आदि रिश्तों का व्याख्या करते हुए स्वयं के हित पर अत्यधिक बल देने लगा है। व्यक्ति स्वयं के हित तथा स्वतंत्र अस्तित्व के लिए सम्बन्ध विच्छेद का प्राधान्य देने लगा है। परिणामस्वरूप पारिवारिक जीवन में अनेक समस्याएँ उत्पन्न होनी लगी हैं। इन समस्याओं के कारण परिवार का विघटन अपरिहार्य होान लगा है। इस सङ्घर्ष से बचने तथा पारिवारिक जीवन को अधिकाधिक सत्तापकारक बनाने का प्रेरणा देने के हेतु प्रसादानीय हिन्दी नाटककारों ने पारिवारिक जीवन में सम्बद्ध घाटकों का चयन किया है।

१ पति पत्नी का सघष

अनेक कारणों से दाम्पत्य जीवन विषम, असंतुलित एवं कष्टदायक बन जाता है। विविध परिस्थिति अथवा विविध बाधा के कारण पति या पत्नी अथवा दोनों भी अपने वैवाहिक जीवन में सन्तोष नहीं पाते। इस असन्तोष की परिणति पति पत्नी के बीच सघष चलने में होती है। इस सघष की आधारशिला पर अनेक नाटकों का निर्माण किया गया है।

स्वातन्त्र्योत्तर काल में लिखे गये नाटकों में पति पत्नी का तीव्र सघष है, जिससे पारिवारिक जीवन का अत्यधिक विषट्क हो रहा है। स्वातन्त्र्य के अनन्तर उच्च शिक्षा प्राप्त नारी ने अपने जीवन में बौद्धिकता, स्वतन्त्रता, आत्मनिर्भरता तथा महत्वाकांक्षा पूर्ति को अधिक महत्त्व दिया। उसमें समानाधिकार की भांति बलवती हान के कारण वह जीवन की हर एक बात की व्याख्या स्वयं के नय दृष्टि कोण के अनुसार करने लगी। उसमें विवाह तथा दाम्पत्य जीवन से सम्बन्धित परम्पराबद्ध आदर्शों एवं श्रद्धाओं के प्रति अनास्था तथा विद्रोह की भावना जाग्रत हो गयी। वह अपना स्वतन्त्र अस्तित्व बनाए रखने के लिए सघषशील हो गयी। वह आर्थिक, स्वावलम्बन के लिए पनाजन की कोशिश करने लगी। परिणामस्वरूप पति-पत्नी के बीच तीव्र सघष चलने लगा।

इन नाटकों में बाह्य सघष के साथ-साथ पति अथवा पत्नी से सम्बद्ध आन्तरिक सघष भी है।

अ आदर्श विरुद्ध धनलोभ [ऐश्वर्य लोभ] के कारण सघष

पति पत्नी की आदर्शवाद और धनलोभ से सम्बन्धित परस्पर विरुद्ध विचारधाराओं तथा क्रियाओं के कारण पति पत्नी में सघष चलता है। इस सघष को लेकर प्रसादोत्तर हिन्दी नाटककारों ने कुछ सामाजिक नाटक रचे हैं।

अ १ पति का धनलोभ विरुद्ध पत्नी का आदर्शवाद

धनलोभी पति पत्नी की आदर्शवादी बातों का उपेक्षा करके धन प्राप्ति के लिए जो चाह करता रहता है। परिणामस्वरूप पति पत्नी में सघष चलता है। जब तक पति की प्रवृत्ति में परिवर्तन नहीं होता तब तक प्रस्तुत सघष चलता रहता है। इस सघष के सन्दर्भ में निम्नलिखित नाटक दृष्ट्य हैं।

डॉ० गोविन्दरास रचित 'दुख क्या' (१९४६) नाटक में नेतागिरी और धन प्राप्ति के पीछे पागल हुए यशपाल और उसकी निस्वार्थ वृत्ति की पत्नी सुखदा का परस्पर विरुद्ध विचारों का सघष है। यशपाल कालकूट छोड़कर देश सेवा का स्वाग रचता है और घोषेबाज नेता बनकर स्वाध्याय करने लगता है। वह कोसिल के चुनाव में उस श्रद्धालु को नीचा दिखाने का प्रयत्न करता है, जिसकी सहायता

स यगपाल न बवालत म कूठ सफटना पायी है। यह बान यगपाल की पत्नी को अम्बरती है। वह ब्रह्मदत्त का पत्न लेकर यगपाल का विरोध करने लगता है। पत्न पति पत्नी से अमिट सघन टिड्ढता है। सुखता पति की दुष्ट चालों का डटकर सामना करती है। नाटक के अंत तक सुखता और यगपाल का सघन बना रहता है। प्रस्तुत सघन मूर्त तथा उच्च श्रेणी का वार्तात्मक सघन है।

व शिवनलाल उमा कृत 'मंगल मूत्र' (१९७७) नाटक में घनलाभी पति और नारी स्वातन्त्र्य का चाहने वाला पत्नी का सघन है। पाँच हजार रुपये दत्त लेकर पीताम्बर ने अपने पुत्र के लालच से पत्नी लीया अलका का विवाह कराया है। कुन्तलाल स्वयं से और घन पान के लालच से अलका का मारपीट करना है।

कुन्तलाल—पाँच हजार रुपये मरा याहता हो। मरा अधिकांश तुम पर है।

अलका—मर बाप के पाँच हजार रुपये के साथ आकरा क्या हुआ है मर साथ नही। मर बाप ने अपनी गाड़ी बमाइ के पाँच हजार रुपये भा पैसे और मुसका चूँह से भोज किया।

कुन्तलाल—बक हा जायगा भटयारियों की तरह।

अलका—अबरेदार जा मुँह से अपना निकाला। प्राण दे दूंगा। (मुँहा तानकर लगी हा जाता है। कुन्तलाल छटा सम्हालता है।) दम्न। यह भा दम्न। क्या हिम्मत, दम्न कस हिम्मत करने हा ?

कुन्तलाल—दमा मरी हिम्मत !

(कुन्तलाल अलका का छटा से पीटता है।) १

यहाँ से व्यापक सघन का आरम्भ होता है। अलका का पिता राहुन समाज सुधारक बुद्धिमान, युवक हारीश्वर गोपानाथ और अलका की गृहपाठिनी काता—मुक्त मिलकर अलका का भगत है। अलका का अमाचारी पति से मुक्त करने के लिए नारा-स्वातन्त्र्य का आन्दोलन शुरू करत है। प्रचलित विवाह पद्धति तथा गृह प्रथा का विरोध करत है। अलका का दूसरा विवाह की प्रेरणा देत है। इस उल्लङ्घन हाकर अलका स्वच्छापूर्वक गोपानाथ से दूसरा गृह कर लेती है।

प्रस्तुत नाटक का बाह्य सघन अति स्थूल तथा माध्यात्मिक श्रेणी का सघन है। इस सघन के विवाह के नाट्यमय कोणों का अभाव रहता है। अतः इस सघन की समाप्ति इतिम है।

रातराना नाटक में डा० जमानारायण साहू ने परिस्थिति विरोध के नाट्यमय में आन्दोलन पत्नी और घनलाभी तथा व्यसनी पति का सघन दिखाया है।

नाटक के आरम्भ में ही पति-पत्नी का सघन है। व्यसनी प्रेम का नाट्य है। वह व्यसनी पत्नी के साथ व्यसनों में समय तथा पना बर्बाद कर रहा है।

अपने व्यवसाय पर उसका ध्यान नहीं है। अतः प्रेस के मजदूरों को समय पर वतन नहीं मिलता। कोई वेतन भी माँग करता है, तो जयदेव के अयाय का शिकार बन जाता है। इस अयाय का प्रतिकार करने के लिए मजदूरों ने प्रेस में स्ट्राइक की है। जयदेव को इस बात की चिन्ता नहीं है। लेकिन पतिपरायण पत्नी कुतल को इस बात की चिन्ता है। वह मजदूरों से अयाय का व्यवहार करना अनुचित मानती है। इस स्थिति को लेकर नाटक के आरम्भ में—पति पत्नी का सघष है।

जयदेव—मरी रातरानी। प्रेस में आज फिर स्ट्राइक है।

कुतल—स्ट्राइक है? तब तो प्रेस में तुम्हारा रहना और आवश्यक है।

जयदेव—क्यों? स्ट्राइक के सम्मान में प्रेस में बठा रहूँ, ताकि सबके पर प्रेस कमचारियों के गंदे गंदे नारे सुनूँ? क्यों यही चाहती हो क्या? (रुक कर) और यह स्ट्राइक तो चलेगी ही अभी।

कुतल—क्यों चलेगी?

जयदेव—प्रेस कमचारियों को मेरे इस घर की लक्ष्मी की सहानुभूति जो प्राप्त है।

कुतल—ओहो मह बात। उस दिन कमचारियों के बच्चे यहाँ सुबह ही सुबह आये। मुझे "माताजी माताजी माँ माँ कहकर पुकारने लगे। किसी के तन पर न ठीक से कोई कपड़ा था न किसी का पिछले चार दिनों से पेट भरा था। सब नगे और भूखे। क्या करती मैं?

जयदेव—हाँ हाँ माँ और क्या करती। किसी बच्चे को कपड़ा किसी को रुपया, किसी को बगीचे का पेटभर फल और किसी को

कुतल—हाँ और किसी को?

जयदेव—इतना कम क्या। एक को माँ का प्यार मिला। और उससे उसके बाप दादों को शक्ति मिली—स्ट्राइक जि दावाद।

कुतल—तो प्रेस में स्ट्राइक मेरे कारण से चल रही है?

जयदेव—अच्छा अच्छा बात खतम बाबा।^१

घनलभा एवं यसनी जयदेव कुतल का भी उपयोगिता की दृष्टि से देखता है। वस्तुतः घर की आर्थिक दुदशा का वास्तविक कारण अविधवी जयदेव है। लेकिन वह घर की आर्थिक ददशा सुधारने के लिए कुतल को नौकरी करने को विवश कर देता है।

जयदेव का कहना है—'आज स्त्री को पत्नी और लक्ष्मी दोनों एक साथ होना है।' वह पत्नी में दो रूप चाहता है—'आज हर स्त्री पुरुष को अपने दो यत्तिरव रखने पड़ेगे। मैं कुतल को बहुत प्यार करता हूँ। पर मैं कुतल का समान

१ डॉ० लक्ष्मीनारायण लाल—रातरानी—पृ० २४ (त० स० सन १९६६ ई०)

२ वही, पृ० २६

रूप से उपयोगी भी दखना चाहता हूँ—यह मेरा उमका बाहर का व्यक्तित्व होना चाहिए।^१ उत्तर में कुतल कहती है— मेरे पास सिर्फ एक व्यक्तित्व है।^२ वह बाहर वाला व्यक्तित्व नहीं चाहती। पञ्चस्वरूप पति-मन्त्री का सपथ तीव्र बनन लगता है। इस सपथ में दुष्परिणाम से महसूसी का सुरगित रखने के विचार से कुतल नोकरी करती है।

जयदेव कुतल को आधुनिक बनन का आग्रह करता है। कुतल अपना विराध प्रकट करता हुआ कहती है— तमा में दखती हूँ आज का मेरा आधुनिक समाज केवल गलत के स्तर पर जी रहा है। सभी का पत्र है आज समाज में इनका आदर, भविष्य और हृदयहानता।^३ लेकिन यह सब जयदेव का समझ में नहीं आता। तब कुतल बानें बमान वाला जयदेव से पूछता है— मुझ भा अपना हाथल में क्या नहीं ल चलत ? मुझ भा वही तांग मल्ला क्या नहीं सिता दत ?^४ इस प्रश्न का उत्तर जयदेव नहीं दे पाता। क्योंकि वह बस अयाजन के लिए पत्नी का बाहरवाला व्यक्तित्व चाहता है न कि अपने समान हाथल में मुलछरें उठान के लिए।

कुतल का जब पता चलता है कि उस निरजन (जिससे कुतल का विवाह होना था, पर दहेज के कारण नहीं हुआ था) के प्रयास से नोकरी मिल गयी है, तो माना कुतल अपना नोकरी से त्याग पत्र देता है। इस त्याग-पत्र को लेकर जयदेव कुतल से सपथ छड़ता है। धीरे-धीरे जयदेव और कुतल का सपथ तीव्र बन जाता है।

लेकिन एक दिन जयदेव का अपने दुराचारा दान्ता से झगडा होता है। इस झगडा से जयदेव की आँखें खुल जाती हैं। वह कुतल का बताता है कि उसने बक मरना हुआ सारा पमा भुखाद कर लिया है। इससे कुतल का दुःख नहीं जाता, बल्कि पति में उचित परिवर्तन का ज्वर वह फूला न समाता। वह बह उसाह, साहस और विश्वास से उन मजदूरों के सामने चला जाता है जो जयदेव का मारन के इरादे से इधर आय हैं। जिसे के द्वारा फँक गये पत्थर से कुतल घायल हो जाता है। परन्तु असम सताय ॥ वह क्रुद्ध मजदूरों का शांत कर देता है और उनका मार्गों का पूति का आश्वासन देता है।

यहाँ पर दोनों आर का सपथ चरमसामा पर पहुँचकर समाप्त होता है।

बाच जीव ॥ प्रसंग विग्रह के सम्म में कुतल में आन्तरिक सपथ चलता

१ डा० ल० माना रायण लाल—रातराना—पृ० २६ (त० स० १९६६ इ०)

२ वही, पृ० ४६

३ वही, पृ० ५९

४ वही, पृ० ८१

रहा है। जब जयदेव नौकरी के लिए कुतल को विवश कर देता है तब कुतल में आंतरिक सघष छिड़ता है। वह निषम नहीं कर पाती कि ऐसे निषम पति के साथ किस प्रकार का व्यवहार किया जाय / कभी लगता है पति की बात नहीं माननी चाहिए, तो कभी लगता है सभा यदुष्परिणामो को टालने के लिए नौकरी करनी चाहिए। इस प्रकार पति की विवेकहानता और निषमता कुतल में आंतरिक सघष के छेड़ने का कारण बनती है। लेकिन वह किसी भी हालत में मर्यादा का उल्लंघन नहीं करती।

कुतल का बाह्य सघष स्थूल है और आंतरिक सघष सूक्ष्म है। दोनों सघष उच्च श्रेणी के हैं। दोनों सघषों में कुतल के सद्विचारों की जीत हुई है। इन सघषों का निर्वाह प्रभावशाली रीति से किया गया है। दोनों सघषों की समाप्ति स्वामाजिक तथा प्रभावोत्पादक है।

राजेश्वरकुमार नामा कृत 'अपनी दमाई' (१९६९) नाटक में रिश्वत की समस्या के सन्दर्भ में आदशवादी पति और धनलोभी पत्नी का अत्यंत क्षीण सघष है। एक अफसर के नाते बर्मा को रिश्वत लेकर दूसरा का काम करने में बुरा नहीं लगता। लेकिन बर्मा की पत्नी रमा रिश्वत संघुषा करती है। वह अपनी कमाई पर विश्वास करती है। अतः बर्मा और रमा में परस्पर विरुद्ध विचारों का सघष चलता है। झूकलौटे बच्चे की बीमारी से बर्मा के विचारों में परिवर्तन हो जाता है। पति पत्नी का सघष मिट जाता है।

प्रस्तुत नाटक में सघष का निर्वाह 'यवस्थित नहीं हो पाया है। प्रस्तुत नाटक में उपयुक्त सघष के बदले अन्य बातों का ही महत्त्व का स्थान दिया गया है। अतः नाटक अपेक्षित प्रभाव करने में सफल नहीं हुआ है।

अ २ पति आदशवाद विरुद्ध पत्नी का धनलोभ

आदशवादी पति जीवन में आदश आचरण की जितना महत्त्व देता है, उतना और जितनी बात को नहीं देता है। इसे पत्नी की धनलोभता और स्वाध परायणता अवरुद्ध है। परिणामस्वरूप पति पत्नी में सघष चलता है।

'मर्त्य जिसे' (१९४७) नाटक में डा० गोविन्ददास न आदशवादी कमचन्द और धनलोभी सत्यभामा (पति पत्नी) का वंचारिक सघष दिखाया है। कमचन्द जीवन में निधनता तथा सवाभाव को महत्त्व देता है। ठीक इसके विरुद्ध सत्यभामा सम्पन्नता और स्वाध को महत्त्व देती है। परस्पर के विरुद्ध विचारों के कारण पति पत्नी में वंचारिक सघष चलता है। दोनों अपने-अपने रास्ते पर अग्रसर होते हैं।

प्रस्तुत सघष सूक्ष्म तथा उच्च श्रेणी का वंचारिक सघष है।

रेवतीसरन नामा कृत चिराग की लो (१९६२) नाटक में रिश्वत और भ्रष्टाचार की समस्या के सन्दर्भ में आदशवादी किशोर और धनलोभी सारा का

फस जाती है। जब कभी किशोर तारा को सनन करता है तारा किशोर पर व्यंग्य वाण चलाती है और सघर्ष छेड़ती है। वह किशोर से स्पष्ट कह देती है कि मुझे तुम्हारे आदश नहीं चाहिए। बकि आराम और गेस्वय से भरा हुआ रंगीला जीवन चाहिए।

जो रिदबत द देकर घनवानो का न म अफसरो ॥ कराता है और घनवानो से अपना कमोशन छुटा है, उस गिरीश क चक्कर म तारा उलझती है। किशोर ने अघत की जो अनक फाइलें ज त कर रखी थी उनमें से अत्यधिक महत्व की फाइल तारा के द्वारा पाने में गिरीश सफल होना है। गिरीश बदले में तारा को चाँनी के अद टुकड़े देता है। यह घटना किशोर के अस्मिमानी, ईमानदार मन पर भारी आघात करती है। किशोर को अपने इद गिद अघरा ही अघरा दिखाई देता है। पति-पत्नी का सघर्ष चरम सीमा पर पहुँच जाता है।

किशोर इस स्थान से दूर कहीं तबादला कर लन का और माता क पतन की छाया से सुरमित रखने के लिए बची को भी अपने साथ ले जाने का निश्चय करता है। उस निश्चय को दखकर तारा के पर उसबन लगते हैं। क्योंकि जिस पद के आधार पर वह जो कुछ कर रही थी वही दूर चला गया तो बाजार में इस कीन पुछेगा। ऐसा न हो, इसलिए तारा किशोर के साथ ही रहना चाहती है। लेकिन किशोर इस पाप का अपने साथ नहीं ले जा सकता। वह तारा को साफ-साफ बता देता है—

किशोर—(बहुता विषाद और वदना से) अपने सपना का पूरा करने मेरे कपाला का खून करके, मुझ मेरे ईमान और आदश से महकम करके तुम आज मुझ सहारा देन आई हो (उस कंधो से पकड़ कर) दूर हो जाओ मेरी नजरा से (मीचे गिरा देता है।) अपने गर्वों से मिल गया। गर अघेरो से मिल गए—(पूण निश्चय और आत्मविश्वास के साथ) लेकिन मैं हाकूंगा नहीं, क्योंकि मैं मैं नहीं हूँ (अपन हाथ कूट्टों पर रख लेता है और ऊपर की ओर दबत हुए चिराग की लौ की तरह तनकर) अघेरे के सीने को दागती हुई चिराग की लौ हूँ।

पति पत्नी का सघर्ष चरम सीमा पर पहुँचने पर नाटक समाप्त होता है। तारा और किशोर का सघर्ष तौत्र बनन पर नाटक में तनाव की स्थिति उत्पन्न होती है। सघर्ष के उचित निर्वाह के कारण नाटक प्रभावकारी बन पड़ा है। प्रस्तुत सघर्ष थ्रेल थ्रेणी का सघर्ष है। इस सघर्ष की परिणति किशोर के निणय द्वारा होती है। किशोर का वह निणय अत्यन्त स्वामाजिक लगता है।

या आदवादा विरुद्ध (मिथ्या) प्रतिष्ठा-नाम या पदनाम व कारण
सपथ

पत्नी पति व आदवादा का उपागम अनुरित माय व समाज में (मूटी) प्रतिष्ठा पान का प्रयत्न करती है तब पति-पत्नी में सपथ चलता है। प्रसूत सपथ तब तक चलता है जब तक पत्नी की मिथ्या धारणा में परिवर्तन नहीं हुआ जाता है। इस सपथ व समाज में कृष्णकिंगार श्रीवास्तव का रास्ते भाई और पगटण्डो (१९५०) नाटक उदाहरण है। इस नाटक में आदवादा अमर और (मिथ्या) प्रतिष्ठा-नाम सरिता का सपथ है।

अमर की पत्नी सरिता समाज में अपनी प्रतिष्ठा बनाय रखने के लिए महा राग प्रसूत समुर (मुरारीलाल) का दूर रखना चाहता है। इसमें पति पत्नी में सपथ छिड़ता है। अमर का सामाजिक प्रतिष्ठा का उतनी चिन्ता नहीं है जितना अपने पिता की।

प्रसूत मुरारीलाल सरिता व अमर का विवाह नहीं चाहता था। लेकिन अमर की जिन् की दखल मुरारीलाल ने अपना सारा इच्छार्थ दबाकर इस विवाह के लिए अनुमति दी। उन दोनों का विवाह सम्पन्न हुआ मुरारीलाल अपने गांव चला गया था। पूरे एक बरस के बाद—अमर की पत्नी का पहली सालगिरह के अवसर पर—मुरारीलाल आ जाता है उस समय सपथ साबित हो जाता है। परन्तु मुरारीलाल का आगमन सरिता का अक्षरता है। वह उसका साथ घूना का व्यवहार करता है। मुरारीलाल का गांव लौटने के लिए अमर पर दबाव डालने का प्रयास करता है। अमर सरिता की निममता स्वीकार नही करता है। पति पत्नी का सपथ उग्र रूप धारण करता है।

विवाह की प्रथम सालगिरह मनाने के लिए सरिता ने पति का प्रयत्न किया है। सरिता ने कामल चन्द (जो विवाह के पूर्व उसका मित्र था) का साथ निमित्त किया है। अतः वह कामलचन्द की उपस्थिति में समुर की उपस्थिति नहीं चाहती है। यह रहस्य पाठ हाउ ही अमर आप में जाता है और चन्द जान के लिए समुर पिता का रास्ता है।

अमर— (कड़े स्वर में) आप नहीं जायेंगे पिता जी। (आप से) जिस आपका रहना बुरा होगा वह खुद चला जायगा।

सरिता— (आश्चर्य से) यानी मैं चला जाऊँ इस पर ?

अमर— (कठ स्वर में) जिस पिता जी का घर में रहना बुरा होगा—चाहें वह कोई भी हो।^१

क्रुद्ध अमर सरिता का खून करने को बढता है। इस सघर्ष को रोकने के लिए मुरारीलाल देहली पर सिर पटककर आत्मघात कर लेता है। अमर के भयकर त्रोंष को देखकर भयभीत हुई सरिता अपनी रक्षा के लिए देहली पर सिर पटकने वाले मुरारीलाल को रोकने का प्रयत्न करती है। लेकिन सरिता का प्रयत्न मुरारीलाल को बचान में व्यय सिद्ध होता है। ससुर के बलिदान से सरिता में एकदम परिवर्तन होना है। पति पत्नी का सघर्ष जरम सीमा पर पहुँचकर समाप्त होता है।

नाटक के आरम्भ में अमर का और मुरारीलाल का मार्मिक आन्तरिक सघर्ष है। कुछ दूर तक अमर निष्पन्न नहीं कर पाता कि पत्नी के आकर्षण को अधिक महत्त्व दिया जाय अथवा पिता की ममता को। आखिर पिता की ममता को महत्त्व देने का निणय करता है।

मुरारीलाल भी निणय नहीं कर पाता कि सरिता की घृणा को स्वीकार किया जाय अथवा अमर के पितृ प्रेम को। इस अनिश्चयात्मकता को लेकर मुरारीलाल का आन्तरिक सघर्ष तीव्र रूप धारण करता है। इस सघर्ष में ही मुरारीलाल का अंत होता है।

प्रस्तुत नाटक का बाह्य सघर्ष उच्च श्रेणी का है। इसके प्रकाशन में स्थूलता आ गई है। इस सघर्ष में सरिता की हार स्वामाधिक है। अमर और मुरारीलाल का आन्तरिक सघर्ष सूक्ष्म और उच्च श्रेणी का सघर्ष है। प्रस्तुत नाटक में दोनों सघर्षों का निर्वाह प्रभावशाली रीति से किया गया है।

अधरे का बेटा (१९६९) नाटक में रेवतीसरन शर्मा ने भी दिखाया है कि जो पत्नी पति के आदर्शवादी विचारों पर ध्यान न देकर अपनी महत्वाकांक्षा पूर्ति के हेतु पति को ऊँचे पद पर बैसना चाहती है, वह दाम्पत्य जीवन में सघर्ष का कारण बनती है। प्रस्तुत नाटक में मेजर नारग की पत्नी नीरू (निरुपमा) बहुत महत्वाकांक्षी स्त्री है। नीरू की विविध महत्वाकांक्षा के कारण प्रस्तुत नाटक में आन्तरिक तथा बाह्य सघर्ष को स्थान मिला है।

नाटककार ने मेजर नारग के रूप में सैनिक के दोहरे व्यक्तित्व का प्रकाशन किया है। मेजर नारग की तरह प्रत्येक सैनिक एक ओर सैनिक होता है, तो दूसरी ओर साधारण मानव। प्रसंग विशेष में सैनिक के दोहरे व्यक्तित्वों में सघर्ष छिडता है। नाटक का आरम्भ होने के पूर्व मेजर नारग के दोहरे व्यक्तित्व में सघर्ष हुआ था।

सन् १९६२ में चीन के साथ हुए युद्ध में भारत की स्वतंत्रता की रक्षा के लिए मेजर नारग लड़ रहे थे। एक दिन भयानक शत्रु को सामने देखकर मेजर नारग के मन में मौत और जीवन में स किसी एक के चुनाव की समस्या पदा हो गई। मेजर नारग को एक सैनिक के रूप में अपने प्राणों की बलि देकर देश की रक्षा करनी थी। लेकिन मेजर नारग ने साधारण मानव के रूप में जीवन को

किया और बाग्याहस्ता तथा कप्टिन ब्रिज का बंदी होने के लिए छाड़कर स्वयं पीछे हट गया । मञ्जर नारग बच गया । पर बाग्याहस्ता और कप्टिन ब्रिज का श्वाहन हुआ गया ।

मञ्जर नारग इस घटना की अपने जीवन का सबसे बड़ा भूल मानता है । मञ्जर नारग ने अफसरों का इस भूल का पता नही है । वे मञ्जर नारग का कनक का प्रमाण देना चाहते हैं । इस सम्बन्ध में मञ्जर नारग में आन्तरिक संघर्ष गुरु होता है । नाटक के आरम्भ में इस आन्तरिक संघर्ष का प्रकाशन हुआ है ।

एक आरंभ अनाथ अनाथ भूल है ना दूसरी आरंभ प्रमाण है । मञ्जर नारग के सामने समस्या यह है कि प्रमाण का स्वीकार किया जाय अथवा न किया जाय ? प्रमाण का स्वीकार करने का अर्थ है अपने आपका तथा अपने अधिकारियों का पासा देना । लेकिन प्रमाण का न स्वीकार करने का अर्थ है अपने पारिवारिक जीवन में संघर्ष का आरम्भ । क्योंकि मञ्जर नारग की परना नाक न अपने प्रेमी मनाथ का छाड़कर विगिष्ट महत्वाकांक्षी से मञ्जर नारग से शांति कर रहा है । महत्वाकांक्षी नाक न पति के रूप में हमेशा मित्रिद्धा अधिकार का चाहता है, जाल्म्बा समझा स्माट तथा मोन जिम्मा से चरवाहा होगा । नाक इस रूप में मञ्जर नारग का पाता है और इस बात पर गव करता है । बहुत पति के प्रयोग पर जाल्म्बा पार्टी के का योजना बना रहा है । एसा स्थिति में प्रमाण को स्वीकार न करने से पति परनी में संघर्ष के छिड़ने का सम्भावना है । अतः नियम करने तक मञ्जर नारग में आन्तरिक संघर्ष छिड़ता है । इस संघर्ष के कारण मञ्जर नारग अपना पता से छुलकर बात भा रहा कर सकत । क्योंकि वे जानते हैं कि महत्वाकांक्षी नाक साधारण मानव के रूप में मञ्जर नारग का भुलकर भा रहा दमगा ।

आन्तरिक संघर्ष से मुक्ति पान के हनु मञ्जर नारग साहसपूर्वक नियम करते हैं कि प्रमाण का स्वीकार करना अनुचित है । अपना भूल का प्रायश्चित्त करने के लिए मञ्जर नारग अफसरों पर अपना भूल प्रकट करते हैं और प्रमाण के बल से सुपर उगने का मानक स्वीकार करते हैं । यही में मञ्जर नारग और नाक में संघर्ष छिड़ता है ।

मञ्जर नारग ने नाक का बतला दिया है कि उस प्रमाण नहीं मित्रिद्धा क्योंकि वह सुपरमा हुआ गया है । नाक से यह पता नही जाता । चाह जा हा, मोन अपने वह के सत्यापन के लिए पति का प्रमाण हा चाहता है । इसलिए पति-पत्नी में संघर्ष का आरम्भ इस प्रकार होता है ।

नारग—(बहुत ठण्डे लहजे में) तुम प्रमाण का इतना बड़ा मानती हो, मुझसे भी बड़ा ।

नीक— हा ।

नारग—बिना प्रमोहन के तुम मुझे बबूल नहीं कर सकती ?

नीरू— नहीं ।

नारग—मैं प्रमोहन हूँ ।

नीरू— हाँ । तुम प्रमोहन हो क्योंकि प्रमोहन जीत है, आगे बढ़ना है और सिपाही आगे बढ़ता है ।

नारग—यह ग्लेमराज्ड व्यू है । घमक्ता हुआ झूठ है ।

नीरू— अगर यह झूठ है तो मुझे झूठ चाहिए । बच्चा राग का, हाथ मुह काल करने वाला मक्क नहीं चाहिए ।^१

पत्नी की जिन् मजर नारग को अगाध कर देती है । मजर नारग इस काल को घोने के लिए हिन्दुस्तान पाकिस्तान के युद्ध में बहादुरी दिखाकर वीर मरण पात हैं । पति के वीर मरण से नीरू सन्तुष्ट हो जाती है ।

प्रस्तुत नाटक में नीरू की महत्वाकांक्षा का प्रदर्शन बहुत अधिक है । फलतः प्रस्तुत नाटक में मजर नारग के मूढ आन्तरिक सघप के बदले बाह्य सघप को ही अधिक स्थान मिला है । इन दोनों सघपों की समाप्ति मेजर नारग की वीरगति के साथ हुई है । सघप की समाप्ति स्वाभाविक है ।

मेजर नारग का आन्तरिक सघप उच्च श्रेणी का है । इस सघप में सद्बिचार की जीत हुई है । प्रस्तुत जीत स्वाभाविक जीत है । मेजर नारग का बाह्य सघप भी उच्च श्रेणी का है ।

(६) आदशवाद विरुद्ध जातिलोभ के कारण सघप

धनाभाव के कारण माँ बाप दहेज देकर किसी ग़ायब घर ने साथ ब्या का विवाह करने में असमर्थ होते हैं । ऐसी स्थिति में यदि स्वयं ब्या अपनी इच्छा के अनुकूल अन्य जाति के किसी युवक को पति के रूप स्वीकार करती है तो परिवार में सघप गुरु होना है । यदि पिता परम्परावादी तथा जातिलोभी होंगे और माता यथार्थ "मुख आदशवादी होगी, तो पति पत्नी में सघप चलता है । इस दृष्टि से प्रेमनाथ घर का "घर की बात" (१९६१) नाटक दृष्ट्य है ।

प्रस्तुत नाटक का आरम्भ जातिलोभी पति महादेवप्रसाद और यथार्थ मुख आदशवादी पत्नी लीलावता के सघप से होता है । इसका प्रमुख कारण यह है कि इनकी जवान बटी इन्द्रा ने ब्राह्मण के घर में जन्म लेकर भी, बनिषा पुत्र जीवन से प्रेम विवाह किया है । इस घटना का लेकर महादेवप्रसाद मानता है कि उस घर की वेदव्रजती हुई है । लेकिन लीलावता मानती है कि यह अच्छा ही हुआ । क्योंकि दहेज का प्रवाह होना बड़ा कठिन था । जन इन्द्रा का विवाह अपनी जाति में किसी

किया और बाग्याहूया तथा कप्टिन त्रिज का बर्तन के लिए छाहकर खरय पीछे हट गया । मजर नारग बच गया । पर बाग्याहूया और कप्टिन त्रिज का न्हात हा गया ।

मजर नारग इस घटना का अपने जीवन का सबसे बड़ा भूल मानत है । मजर नारग में अक्सरा को इस भूल का पता नहा है । उ मजर नारग का बल का प्रमाण देना चाहत है । इस मन्त्र में मजर नारग में आंतरिक सघष गुरु हाता है । नाटक के आरम्भ में इस आंतरिक सघष का प्रमाण दुआ है ।

एक आरंभ में अगम्य भूल है ता दूसरी आरंभ प्रमाण है । मजर नारग के सामन समस्या यह है कि प्रमाण का स्वाकार किया जाय अथवा न किया जाय ? प्रमाण का स्वाकार करने का अर्थ है अपने आपका तथा अपने अधिकारियों का धाना देना । लेकिन प्रमाण का न स्वाकार करने का अर्थ है अपने पारिवारिक जीवन में सघष का आरम्भ । क्योंकि मजर नारग की पत्नी नीरु न अपने प्रमाण का छाहकर विगिष्ट महत्वाकांक्षा से मजर नारग से गाता कर ला है । महत्वाकांक्षा नीरु न पति के रूप में मन्त्रा मित्रिआ अधिकार का चाहता है, जो लम्बा तगडा, स्माट तथा मोन त्रिजगा में धरताह हाता । नाक इस रूप में मजर नारग का पाली है और इस बात पर गब करता है । वह पनि के प्रमाण पर आरंभ पाली दन का योजना बना रहा है । एसी स्थिति में प्रमाण का स्वाकार न करने से पति पत्नी में सघष के ठिहन का सम्भावना है । अन निणय करने तक मजर नारग में आंतरिक सघष ठिहता है । इस सघष के कारण मजर नारग अपनी पत्नी से छुलकर बात भा नहा कर सकत । क्योंकि वे जानत हैं कि महत्वाकांक्षा नाक साधारण मानव के रूप में मजर नारग का भूलकर भा नहा दगा ।

आंतरिक सघष से मुक्ति पान के हनु मजर नारग साहसपूर्वक निणय करत है कि प्रमाण का स्वाकार करना अनुचित है । अपना भूल का प्रायश्चित्त करने के लिए मजर नारग अक्सरा पर अपना भूल प्रकट करत है और प्रमाण के बदल सुपर सगन को मानने स्वाकार करत है । यहीं में मजर नारग और नाक में सघष छिहता है ।

मजर नारग न नीरु का बता किया है कि उस प्रमाण नहीं मिलता, क्योंकि वह सुपरमाट हा गया है । नाक से यह महा नहा जाता । चाह जा हा नीरु अपने अह के सनाप के लिए पनि का प्रमाण हा चाहता है । इसलिए पति-पत्नी में सघष का आरम्भ इस प्रकार हाता है ।

“नारग—(बहुत ठण्ड लहक में) तुम प्रमाण का इनका बता मानती हा मुझ में भा बहा ।

नीरु— हा ।

नारग—बिना प्रमोशन के तुम मुझे कबूल नहीं कर सकती ?

नीरू— नहीं ।

नारग—मैं प्रमोशन हूँ ।

नीरू— हाँ । तुम प्रमोशन हो क्योंकि प्रमोशन जीत है, आग बढ़ना है और सिपाही आग बढ़ता है ।

नारग—यह स्लेमराज्ड व्यू है । समकता हुआ झूठ है ।

नीरू— अगर यह झूठ है तो मुझे झूठ चाहिए । कच्चा, राग का, हाथ मुह काल करने वाला मच नहीं चाहिए ।

पत्नी की जिद मजर नारग को अगात कर देती है । मजर नारग, इस कलक को धोने के लिए हिन्दुस्तान पाकिस्तान के युद्ध में बहादुरी दिखाकर वीर मरण पात है । पति के वार मरण से नीरू सन्तुष्ट हो जाती है ।

प्रस्तुत नाटक में नीरू की महत्वाकांक्षा का प्रदर्शन बहुत अधिक है । फलतः प्रस्तुत नाटक में मेजर नारग के मूढम आंतरिक सधप के बदले बाह्य सधप को ही अधिक स्थान मिला है । इन दोनों सधपों की समाप्ति मेजर नारग की वीरगति के साथ हुई है । सधप की समाप्ति स्वाभाविक है ।

मेजर नारग का आंतरिक सधप उच्च श्रेणी का है । इस सधप में सद्बिचार की जीत हुई है । प्रस्तुत जीत स्वाभाविक जीत है । मेजर नारग का बाह्य सधप भी उच्च श्रेणी का है ।

(इ) आदर्शवाद विरुद्ध जातिलोभ के कारण सधप

धनाभाव के कारण भी वाप दहज दकर किसी योग्य घर के साथ कन्या का विवाह करने में असमर्थ होते हैं । ऐसी स्थिति में यदि स्वयं कन्या अपनी इच्छा के अनुकूल अथवा जाति के किसी युवक को पति के रूप स्वीकार करती है तो परिवार में सधप गुरु होता है । यदि पिता परम्परावादी तथा जातिलोभी होगा और माता यथार्थों मुख आदर्शवादी होगी तो पति पत्नी में सधप चलता है । इस दृष्टि में प्रेमानाथ दूर का घर की बात' (१९६१) नाटक दृष्ट य है ।

प्रस्तुत नाटक का आरम्भ जातिलोभी पति महादेवप्रसाद और यथार्थों मुख आदर्शवादी पत्नी लीलावती के सधप से होता है । इसका प्रमुख कारण यह है कि इनकी जवान बटी इन्द्रा न ब्राह्मण के घर में जन्म लेकर भी बनिया पुत्र जीवन से प्रेम विवाह किया है । इस घटना को लेकर महादेवप्रसाद मानता है कि उसका घर की वेदज्जती हुई है । लेकिन लीलावती मानती है कि यह अच्छा हा हुआ । क्योंकि दहज का प्रसंग होना बड़ा कठिन था । अतः इन्द्रा का विवाह अपनी जाति में किसी

मोक्ष वर से नहीं हास सकता था। इस धारणा का स्वर लीलावती महाद्वेषप्रसाद से सघन करती है। इस सघन का और एक कारण है। वह यह है कि इन्द्रा और जीवन के विवाह में महाद्वेषप्रसाद सम्मिलित हुआ न महाद्वेषप्रसाद न लीलावती को सम्मिलित दान दिया। लीलावती इस बात से यही दुखी हो जाती है। इस दुख के कारण वह तुरन्त क्रोध में आती है और पति की झूठी प्रतिष्ठा की बातों पर तीव्र प्रहार करती रहती है—

‘महादेव—महाद्वेषप्रसाद न अपना रग को बनिय के लिए नहा पाला था।

लीलावती—ता ब्राह्मण में ही स्वता रहे हैं क्या ?

महादेव—देवता रग हों, या नहा अगर तुम बनिय के घर गयी समझा भूमि में गयीं।

लीलावती—मैं भी चली जाऊँगी, तबतः जमा रखा।

महादेव—चला जाओगी ?

लीलावती—जिस घर में घना का जगह नहीं उस घर का मैं ही कौन हाता हूँ ?

महादेव—कहाँ जाओगी ?

लीलावती—जहाँ मैं गयी दोनों रह सकें।

महादेव—ब्राह्मण का पना बाँट रहा है। जिसका विधिपूर्वक विवाह हुआ था।

धार्मिक परिवार से धार्मिक परिवार में आई थी।

लीलावती—देव लिमा घम तुम्हारा।’

लीलावती की दो टूक बातों से महाद्वेषप्रसाद का त्रास चरम सीमा पर पहुँच जाता है। वह मायक चगी आइ इन्द्रा का अपन यहाँ आश्रय दान नहा चाहता। उस घर से बाहर निकालना चाहता है। लीलावती पति की बात का विरोध करती है और इन्द्रा को अपन यहाँ आश्रय देती है।

उपर जीवन का पिता जीवन को सम्पत्ति से बदल कर देता है। अतः घनाभाव से तन आकर जीवन और इन्द्रा एक युक्ति से काम चलें हैं। इस युक्ति के अनुसार जीवन इन्द्रा का मायक भज देता है। स्वयं पिता के पास जाकर कह देता है कि मैं इन्द्रा का त्याग किया है। पिता इसका बात पर विश्वास करने का तयार नहा हाता। पिता और जीवन का कुछ समय चलता है। बाद में लीलावती लक्ष्मीनाथ पुत्र जीवन पर विवाह करता है। ‘य’ युक्ति में जीवन पिता से काम हज़ार रुपया पान में सफल होता है। अतः में भक्त भावा का भूँकर महाद्वेषप्रसाद का परिवार और लक्ष्मीनाथ का परिवार—लाना मिल जाना है। वास्तव सघन समाप्त हो जाता है।

सघन का दृष्टि से प्रथम अथ अधिक प्रभावशाली है। अन्य अर्थों में लीलावती सघन है। सघन का निपटारा कृत्रिम रानि से किया जाना के कारण नाटक अधिक प्रभावशाली नहीं बन गया है। प्रस्तुत वास्तव सघन उच्च श्रेणी का सघन है।

यह परस्पर विरुद्ध विचारधाराओं का सघप है। इस सघप में सदविचार की विजय हुई है। इस सघप का प्रकटीकरण स्थूल हुआ है।

(ई) स्वतन्त्र अस्तित्व बनाये रखने की काक्षा के कारण सघप

आधुनिक युग के व्यक्ति स्वतन्त्र की नयी चेतना से प्रभावित होकर नारी अपने ववाहिक जीवन में भी अपना स्वतन्त्र अस्तित्व बनाये रखने के लिए प्रयत्नशील बन जाती है, तब पति पत्नी में सघप चलता है। पत्नी जब तब समझदारी से काम लेने को तैयार नहीं होती है, तब तब पति पत्नी का सघप नहीं मिट पाता। ठीक इसी प्रकार के सघप का निर्देश 'बिना दीवारी के घर' (१९६५) नाटक में मधू भण्डारी ने किया है।

नाटककार ने प्रस्तुत नाटक में गहर का मध्यमवर्गीय परिवार किस प्रकार टूट रहा है, यह दिखाते हुए अजित और गोमा (पति पत्नी) का तीव्र सघप दिखाया है। शोभा वर्तमान युग की उस पड़ी लिखी नारी का प्रतीक है कि जो अपना स्वतन्त्र अस्तित्व बनाए रखने के लिए सभी प्रकार के प्रचलित बंधनों को टुकराना चाहती है। वह यह नहीं सोचती कि 'अपना करियर' बनाते समय अपनी गृहस्थी किस प्रकार उजड़ रही है।

कम पढ़ी लिखी शोभा अजित की सहायता से तथा अजित के मित्र जयन्त के प्रोत्साहन से एस० ए० पास कर कॉलेज में लेक्चरर बन गयी। गोमा की लेक्चरर बनाने में जयन्त ने अधिक सहायता की। अतः शोभा अपना 'करियर' बनाने के लिए अजित के विरोध पर ध्यान न देती हुई जयन्त की हर बात मानने लगती है। परिणामस्वरूप अजित और गोमा में तीव्र सघप छिड़ता है।

प्रस्तुत नाटक का आरम्भ अजित और शोभा के सघप से होता है। अजित को लगता है कि अब घर में न पहले जसा सुख है न पहले जसी व्यवस्था। उसे लगता है कि अब इस घर में गृहिणी का निवास नहीं है। अतः झटकाकर वह गोमा से सघप छेड़ता है। दोनों एक दूसरे पर निष्ठुरता से तान बसने रहते हैं। दोनों भी भूल जाते हैं कि इनका पति पत्नी का सम्बंध है और इनका एक बेटा भी है।

गोमा अपना करियर बनाने के लिए जयन्त की सलाह को हृद से ज्यादा महत्त्व देती है। उसी के कहने के अनुकूल चलती है। वह यह भूल जाती है कि उसका पति अजित क्या चाहता है और क्या नहीं चाहता। अजित को यह अच्छा नहीं लगता कि जयन्त के कहने से शोभा का रेडियो पर गाना। शोभा बात बात में जयन्त का नाम लेती है। शोभा के मुख से 'जयन्त' का नाम सुनते ही अजित चिढ़ जाता है, उसकी अकूटि तन जाती है। अजित चाहता है कि अपनी पत्नी शोभा घर की तथा बच्ची की देख रेख अच्छी तरह करती रह जाय। इसके लिए पत्नी को नौकरी छोड़नी पड़ी तो भी बहतर है। लेकिन शोभा नहीं मानती। क्योंकि उसे

लगता है अजित उमक बगियर में ईर्ष्या कर रहा है। यह उम (पत्नी को) घर की बहारनीवारी में बंद कर देना चाहता है। यह मय गामा नहीं चाहता। अतः गामा और अजित में इस प्रकार मध्यम चलता है—

‘अजित—कोन कहता है औरत में कि नौकरी करे ? छोड़ नौकरी। अथ उमकी नौकरी के पीछे यह तो होमा नहा कि पनि बच्च पर मय बजार मार मारे फिर।

गामा—क्या बीच में और कोई गस्ता ही नहा है जग ? विष्णु में इतना औरतें काम करनी हैं वही क्या मय मार मार नी फिरत है ?

अजित—आरगाह। विष्णु की बात तुम अग नग में तो बिया हा मन करो।

शोमा—क्याकि वह तुम्हें माफिक नहा जाना इमलित न ?

अजित—अथ तुम पगमर घटकर बापून बघागेगा।^१

इसमें पता चलता है कि परिवार का भलाई के लिए गामा समझौता करने को बिल्कुल तयार नहा है। नग मध्यम में उस समय मायना आ जाती है, जब गामा अजित के विवाह की चिन्ता में रहता हुआ पयन के बच्चे के अनुसार महिना पात्रक की प्रतिपत्ति बन जाता है। वह नग नग में अपनी मायना मिट्ट करन का प्रयास करती है। इसमें गामा और अजित में उगावर साह्य बना रहता है। अजित गामा और जयंत के सम्बन्ध पर गन्नेह प्रकट करता है। यह गामा से सहा नहीं जाता। गीमा घर छोड़कर बापन के हास्टल में रग्न लगता है। बामार बच्चा का दमन के लिए शोमा लीज जाती है। परन्तु पुन मध्यम होता है। वह अरानी नी घर छोड़ कर चली जाता है।

अजित और गामा का परस्पर विरुद्ध इच्छाओं का मध्यम स्थूल तथा साधारण श्रेणी का समय है। नाटक के अन्त तक अजित और गामा अपनी अपना हृदयमी को नहीं छोड़ते हैं। परन्तु इन दोनों का मध्यम मर्ग मिलता है। मध्यम का निवाह प्रभावशाली रीति से किया गया है। प्रसन्न मध्यम क्रमगत चरम गीमा पर पहुँच गया है।

दया प्रकाश सिन्हा कृत मन के भवर (१९६८) में स्वतंत्र अस्तित्व विषयक पत्नी की विभिन्न बाधा के कारण टाँ बगिच्छ और छाया का समय है। इस मध्यम के कारण टाँ बगिच्छ में परस्पर विरुद्ध भावनाओं प्रेम और घणा के अन्त रिक समय छिड़ता है। इस समय के कारण नाटक का अन्त हृदय विचारक रूप धारण करता है।

अपनी सफल वृत्ति के कारण छाया पति से सदा मध्यम छरता है। नाटक का आरम्भ इस मध्यम में हुआ है। मानसापचार करने वाला टाँ बगिच्छ अपना

छाया से प्रेम करता है, पर छाया अपने पति से प्रेम नहीं करती । छाया बात बात पर पति से झगड़ती है । वह अपने मायके के ऐश्वर्य पर घमण्ड करती है । वह पति को तपा सास को नीचा दिखाने और अपना स्वतंत्र अस्तित्व बनाये रखने की चेष्टा करती है । वह बीमार सास की देखरेख ठीक तरह से नहीं करती । बीमारी में सास का देहात हो जाता है । इन बातों को लेकर पति पत्नी का सघप चरम सीमा पर पहुँच जाता है । उस समय छाया की स्वतंत्र अस्तित्व बनाये रखने की वांछा प्रबल बन जाती है । वह चंचल युवक दवेन्द्र के साथ दम्पई भाग जाती है ।

छाया के भाग जाने पर डॉ० बशिष्ठ ने समाचार पत्र में छपवाया कि छाया की मृत्यु हुई है । डा० बशिष्ठ मानसोपचार का अस्पताल खोलकर श्वातिप्रान्त डॉक्टर बन जाता है । उसका एक मन अब भी छाया से प्रेम करता है, तो दूसरा मन घृणा करता है । प्रेम और घृणा का लेकर डा० बशिष्ठ में आंतरिक सघप बराबर चलता है । इस सघप से मुक्ति पाने के लिए वह अपने व्यवसाय में घन पाने का नहीं, बल्कि सेवा का दृष्टिकोण रखता है । फिर भी डॉ० बशिष्ठ आंतरिक सघप से मुक्त नहीं हो पाता । एक दिन डॉ० बशिष्ठ सपने में आयी छाया से बातचीत करता है—

‘डाक्टर—छाया तुम तो मर गया थी ?

छाया—हाँ लेकिन अब जिंदा हो गयी ।

डाक्टर—क्यों ?

छाया—तुमसे मिलने ।

डॉक्टर—क्यों ?

छाया—(हँसती है) क्योंकि तुम मुझसे प्रेम करते हो ।

डाक्टर—नहीं, अब मैं किसी से न प्रेम करता हूँ और न घृणा ।

छाया—तुम मुझसे प्रेम करते हो । (हँसती है)

डाक्टर—नहीं मैं तुमसे प्रेम नहीं करता । (छाया हँसती है) नहीं मैं तुमसे प्रेम नहीं करता ।

छाया—तो घृणा करते हो । एक ही बात है ।

डाक्टर—नहीं नहीं नहीं ”

एक ओर प्रेम है तो दूसरी ओर घृणा । यह परस्पर विरुद्ध भावनाओं का सघप उस समय चरम सीमा पर पहुँच जाता है जब दस वर्षों के बाद प्रायश्चित्त करने के हेतु असहाय छाया डॉ० बशिष्ठ के पास आती है और आश्रय देने के लिए प्रार्थना करती है । डॉ० बशिष्ठ के सामने प्रश्न यह उपस्थित होता है कि छाया को आश्रय दिया जाय अथवा नहीं दिया जाय ? प्रेम की महत्त्व दिया जाय अथवा

धना को ? हाँ० बगिच्छ का आन्तरिक मधुप तीव्र बन जाता है । यह मधुप म प्रेम के बन्धे धना की भावना प्रकट हो जाती है । हाँ० बगिच्छ छाया को आश्रय न देने का निणय करता है । उगी क्षण छाया की मर्य होती है । हाय बगिच्छ आत्म घात कर जाता है ।

बाह्य तथा आन्तरिक मधुप व कारण हाँ० बगिच्छ व दाम्पत्य जीवन का कथन अन्त होता है ।

प्रस्तुत नाटक व प्रारम्भ म स्पष्ट बाह्य मधुप है । तदुपरांत बाह्य मधुप सूक्ष्म समय तक पहुँच जाता है । क्यारि पत्नी व भाग जान पर हाँ० बगिच्छ परोक्ष रूप म अपना पत्नी छाया म मधुप करता रहता है । वह छाया का भ्रूण का प्रयत्न करता है पर पूष रूपण नहीं भूत पाता है । अब हाँ० बगिच्छ व बाह्य तथा सूक्ष्म आन्तरिक मधुप क्रमशः चरम सीमा पर पहुँच जाता है और वहाँ हाँ० बगिच्छ का मर्य हो जाती है । हाँ० बगिच्छ व नाना मधुप उच्च तथा न मधुप है । इन मधुपों का निर्बाह हीव यह म विद्या मया है ।

‘आय अपूर’ (१९६०) नाटक म माहुर रारण न यदृग्निपादा है कि स्वतन्त्र अस्तित्व तथा विविध गुणग्राहि स सम्पन्न वाता पर पत्नी द्वारा अतिक्रमण होने व फलस्वरूप पति पत्नी म विनया अनिष्ट मर्य रहता है । इस मधुप के दुष्परिणाम स्वरूप इनकी सत्तान भी बड़ी निम्नता म मधुप करती रहती है ।

अपने बाईस साल व राष्ट्रपत्य जीवन म महेन्द्रनाथ और सावित्री बहुत लम्बे समय रह रहे हैं । इसका प्रमुख कारण यह रहा है कि सावित्री न महेंद्र की कभी वह आत्मी नहीं समझा जिससे साथ वह गुप्त समाधान पूर्वक चिन्तनी बात समझी है । सावित्री को महेंद्र एक भाषा अधूरा आत्मी लगता , या सावित्री की कई इच्छाओं का पूर्ति नहीं कर पाता है । वस्तुतः महेन्द्रनाथ सावित्री को मनुष्य बनने के लिए बहुत कुछ करता रहा है । पर वह मर सावित्री का पम्प नश आया । वह अपने लिए एक पूरा आत्मी चाहती रहा है जो उसका बह इच्छाओं की पूर्ति कर सकता है । एक पूरा आत्मा पाव की धुन म सावित्री अपने घर में बसा बहा दावतों और मित्राओं का सन्नाह रही रहा है । इस भ्रम जाल की सन्नायता स सावित्री क्रमशः जुनूना का, मनोज का जगमाहन की पान की कागिग करता रही है । अपनी इच्छाओं की पूर्ति की दृष्टि म सावित्री का जुनूना भी भाषा अधूरा लगा है और मनोज भी । कवल जगमाहन व साथ उसका जी रमता रहा है । वह जगमाहन व साथ होना म जाती रही है चान्च साती और गिलाती रहा है घरा घावें करती रही है । जगमाहन उस अपनी बनाना चाहता रहा है । वह सावित्री का घर छान्न की सहाह रता रहा है । पर उस समय सावित्री महेंद्र का घर छाँवर जगमाहन की बह जाने का साहस नहीं कर पाता ।

महद्दनाथ अच्छी तरह जानता रहा है कि सावित्री के अधपात के कारण उसकी बर्माई बरबाद हुई है। उस प्रेस तथा फक्टरी के धंधे में भारी घाटा उठाना पड़ा है। उस एकदम कमाल आदमी बनना पड़ा है।

महद्दनाथ सावित्री को अधपात से रोकने की भरसक चेष्टा करता है। इस समय सावित्री और महद्दनाथ में भयानक संधर्ष छिड़ता रहा है। महद्दनाथ अपनी बात मनवाने तथा अपनी चाह को अनुकूल चलन का बाध्य करने के लिए सावित्री को खूब पीटता रहा है। फिर भी सावित्री महद्दनाथ की भाँपे अधूर आदमी की चाह को अनुसार नहीं चलती रही। वह महद्दनाथ के परिवार में ही रह कर एक पूरा आदमी खोजती रही है।

इनकी सन्तानों (बड़ा लड़की बीना, लड़का अशोक और छोटी लड़की किन्नी) पर माता पिता भयंकर संधर्ष का अनिष्ट परिणाम होता है। सन्तानों को अपना घर, घर जसा कभी नहीं लगता। हरएक अपने अपने ढंग से जीता है। हरएक अपनी अपनी इच्छा-पूर्ति के लिए परस्पर गिरावट करता है, परस्पर लड़ता है। परिणामस्वरूप महद्दनाथ का घर चिड़ियाघर का एक बंद पिंजरा जैसा लगता है, जिसमें सभी बुरा तरह से फँस गये हैं। इस पिंजरे से मुक्त होना के लिए हर एक अपने-अपने ढंग से कोशिश कर रहा है, पर कोई भी मुक्त नहीं हो पा रहा है।

कमाल बना महद्दनाथ अपने टूटते परिवार का नहीं समाल पाता। क्योंकि अब उत्तम वह शक्ति नहीं है। अब महद्दनाथ का पत्नी सावित्री, जो एक आदमी पान में असफल हुई है नौकरा कर रही है और गृहस्थी की गाड़ी खींच रही है। इस बात को लेकर सावित्री चाहती है कि उसका बड़ा हुआ हरएक मानता रहे और ठीक उसी के अनुसार चलता रहे। लेकिन यहाँ कौन किसी का सुनता है। हरएक में एक-दूसरे के प्रति अनास्था है। वस्तुतः हरएक में जीवन के प्रति अनास्था है। अब हरएक स्वच्छाचारी बन गया है। सब अपनी अपनी चाह को लेकर परस्पर लड़ते हैं।

ऐसी स्थिति में सावित्री अपने दफ्तर के अफसर से असाक को नौकरी दिलवाना चाहती है। वह सोचती है कि यदि अशोक को नौकरी मिल गयी तो, गृहस्थी की गाड़ी खींचने के लिए उत्तनी ही आर्थिक सहायता होगी। इस विचार से वह अपने दफ्तर के अफसर सिधानिया को अपने यहाँ बुलाता है। वह एक-दो बार आता चुका है। वह जिस समय आता है महद्दनाथ घर में अनुपस्थित रहता है। अब भी सावित्री ने सिधानिया को बुलाया है। अब भी महद्दनाथ अनुपस्थित रहना चाहता है। सावित्री सातसरुत संधर्ष देखती है।

“मुझ एक (महद्दनाथ) — तुम लाना चाहती हो ?

स्त्री (सावित्री) — तुम लड़ भी सकते हो इस वक्त ताकि उसी बहाने चले जाओ घर

से । वह आदमी अयेगा, तो जाने क्या सोचगा कि क्यों हर बार इसका आदमी को कोई-न कोई काम हो जाता है बाहर । गायद समझे कि मैं ही जान बूझ कर भेज देती हूँ ।

पुदुप एक— वह मुझ से तय करके तो आता नही कि मैं उसका लिए मौजूद रहा करूँ घर पर ।

स्त्री— वह दूँगी आगे १ तय करवा आया करे । तुम इतने बिजी आदमी जा दूँ । पता नहीं कब किस बोट की मीटिंग जाना पड़ जाय ।'

इससे पता चलता है कि पति पत्नी एक दूसरे का प्रति जितना अन्यासा रखते हैं और एक दूसरे का नीचा दिखाने का लिए जितने साधे तान बसते हैं । महादनाथ का अनुभव है कि सावित्री जब किसी को चाहती है तो किसी-न किसी बहाने वह घर आता रहता है । अब महादनाथ ऐसा करारा ताना बसता है, जो सावित्री का मन पर आघात करता है । इससे घायल होकर सावित्री तड़पती रहती है । ऐसी स्थिति में वह घर छोड़कर चली जाना चाहती है । पर वह जा नहीं पाती ।

अनाक को भी सिपानिया का आना प्रसन्न नहीं है । क्योंकि सिपानिया एकत्र सिप्याचारहीन आत्मा है । अब सावित्री का उसकी खानिरदारी करना अनाक का अग्रता है । सिपानिया का चल जान का पंचाल अनाक सावित्री से मध्य छेड़ता है और निजामन करता है कि इस लोगो को क्या घर पर बुलाया जाता है जिनका आन से इस घर का लाग बहुत उन्नत छोट हो जाते हैं ।

माँ का पढ़ाई से बीना मनाज का साथ भाग गयी थी । वह उसकी पत्नी बनकर उसका बहोती रही थी । लेकिन अब वह माता पिता के पास आ जाती है । बाना का बचन में पता चलता है कि बाना और मनाज में अनबन है । अतः बीना को माता पिता के पास आना पड़ा है । यह जानकर महादनाथ को ज्ञाप आता है । वह सावित्री पर गुस्सा उतारता है । क्योंकि उसका कारण मनाज घर आता-जाता था ।

उपर मनाज बाना पर खासता और कहता रहा कि बीना अपने घर में अपने अन्तर कुछ ऐसा पात्र रख आयी है जो किसी भी स्थिति में बीना का स्वाभाविक नही रहने देती । मनाज का इस तान से बाना बचन हाती रही और अब भी हाती है । वह इस तान का चरम में मनाज को कष्ट देना चाहती है, पर द नहीं पाती । अब उसमें आंतरिक मध्य छिड़ता है । वह उस चीज का खोजन का लिए माता पिता के घर आ जाती है । आंतरिक मध्य से अन्त बाना माँ से पूछती है— तुम बता सक्ता दूँ । ममी, कि क्या पात्र है वह ? और कहाँ से वह ? इस घर का सिपानिया दरवाजा में ? छत में ? नीचारे में ? तुममें ? बड़ी में ? किसी में ? अशोक में ?

कहाँ छिपी है वह मनहूस चीज जो वह कहता है, मैं इस घर से अपने अंदर लेकर गयी हूँ ? बताओ ममी, क्या है वह चीज ? कहाँ पर है वह इस घर में ?^१

दुविषाग्रस्त बीना पूरे परिवार की दुदशा का कारण पिता को मानती है। अतः वह पिता से सघप छेती है। इससे महद्नाय बहुत चिढ़ता है। वह क्रोध में पूछता है— मैं जानना चाहता हूँ कि मेरी क्या गद्दी हसिमत है इस घर में कि जो जब जिस वजह से जो भी कह दे, मैं चुपचाप सुन लिया करूँ ? हर वक्त की घतकार, हर वक्त की कोच, बस यही कहाँ है यहाँ मरी इतने सालों की ? इसका बाद क्या कोई मुझे बजह बता सकता है एक भाँ ऐसी वजह कि क्यों मुझ रहना चाहिए इस घर में ? अधिकार, रुखा इज्जत यह सब बाहर के लोगों से मिल सकता है इस घर को। इस घर का आज तक कुछ बना है, या आगे बन सकता है, तो सिर्फ बाहर के लोगों के भरोसे। भरोसे का सब कुछ बिगड़ता आया है। और आगे बिगड़ ही बिगड़ सकता है। (लडक की तरफ इशारा करके) यह आज तक बकार क्या घूम रहा है ? मरी वजह से ? (बड़ी लडकी की तरफ इशारा करके) यह बिना बताये एक रात घर से क्या चली गयी थी ? मरी वजह से। (स्त्री के बिल्कुल सामने आकर) और तुम भी इतने सालों का क्या चाहती रही हो कि ?

मुझे पता है मैं एक कीड़ा हूँ जिसने अंदर ही अंदर इस घर को खा लिया है।^२ इस प्रकार महद्नाय स्वयं का कोसत हुए अपना घर छाड़कर जुनआ का यहाँ चला जाता है। वह अपने घर नहीं लौटना चाहता।

सावित्री भाँ घर छोड़ने का और जगमोहन का साथ रहने का निणय करती है। लेकिन जगमोहन सावित्री को अब अपनी बनाना नहीं चाहता है। वह उसे बताता है कि वह समय बीत गया जब वह सावित्री को अपना बनाना चाहता था। सावित्री की आशा चूरचूर हो जाती है। ठीक उसी समय अशोक, ब्लड प्रेशर का दौरा पड़ने से अत्यंत व्याकुल हुए महद्नाय का अपने घर से आता है।

प्रस्तुत नाटक का सघप नाटक का अंत तक बना रहता है। प्रस्तुत नाटक का सघप वर्तमानकालीन मध्यवर्गीय परिवार की विचित्र परिस्थिति का आरे में कई प्रश्नों को जन्म देता है। परिणामस्वरूप प्रस्तुत नाटक अत्यधिक मार्मिक बन पड़ा है। महद्नाय का सघप उच्च श्रेणी का सघप है। सघप का निर्वाह प्रभावकारी रीति से किया गया है। सघप क्रमशः चरम सीमा को पहुँच गया है। सत्तानों का पारस्परिक सघप स्थूल तथा साधारण श्रेणी का सघप है। बीना का आंतरिक सघप सूक्ष्म तथा उच्च श्रेणी का है।

१ मोहन राकेश—आगे अग्रे—पृ० ३२ ३३ (प्र० स० सन् १९६९ ई०)

२ वही, पृ० ४३ ४४ ४५।

(उ) पति-पत्नी के एक-दूसरे के प्रति सदेह के कारण सघर्ष

सट्टह का कारण चाह ना हो वह पति-पत्नी में सघर्ष का निमाण सहज करता है। पारस्परिक बिश्वास दाम्पत्य जीवन का मृदुङ्ग आधार होता है। पति के मन में पत्नी के विषय में अथवा पत्नी के मन में पति के विषय में सट्टह उत्पन्न होने पर बिश्वास का धक्का पहुँच जाता है और पति पत्नी में सघर्ष का आरम्भ होता है। प्रस्तुत सघर्ष सट्टह की समाप्ति तक चलेता रहता है। इस सघर्ष को आधार बनाकर डॉ० लक्ष्मीनारायण शास्त्री ने 'अघा कुआँ' (१९५५) और 'नाटक साता मना' (१९६२) इन नाटकों का निमाण किया है।

अघा कुआँ नाटक का आरम्भ भगोती और सूबा (पति-पत्नी) के सघर्ष से होता है। इस सघर्ष का कारण सूबा की गुर्रता और इस मुदरता को लेकर भगोती में उत्पन्न सट्टह है। भगोती का ध्यान मत्तीबारी में नहीं है। मत्तीबारी का काम छाया भाद अलगू करता है। भगोती अलगू के परिधम पर मनमानी करता है। भगोती गँजबी है। वह एस हा दोस्त में रहता है। भगोती के बदचलन दोस्त उसके मन में गुर्रर सूबा के धार में सट्टह पन्ना करते हैं। भगोती सूबा को बहुत मार पीट करता है। चुगलमार मनद न तो भी आग में तूट डालती है।

व्याह हुआ है तब न सूबा खूब पिटाई रही। इससे तब आकर सूबा एक बार इन्टर नामक यवक के साथ बल्लकता भाग गया। भगोती ने पुलिस से सबा का पकड़वाया तो मदान मुकद्दमा चलान के बाद भगोती सूबा का घर ल आया। तब न सूबा का बहुत पिटाई होता है।

एक दिन आत्मघात करने के इरादे से सूबा कुएँ में गिर जाती है। लेकिन वह कुआँ अघा कुआँ निकलता है और सूबा बच जाती है। उस समय सूबा का पट भगोती का लालो से पाया जाता है। इससे सूबा की काग बीज हा जाता है।

अलगू और उसकी पत्नी राजी भगोती का विरोध करते हैं। इससे अलगू और भगोती में सघर्ष छिड़ता है। इसका परिणाम जायनाद के बँटवारे में होता है।

इन्टर सूबा का फिर से भगान का प्रयत्न करता है। लेकिन अब सूबा भगोती का साथ छानना नहीं चाहता। वह इन्टर का विरोध करती है। सूबा अब समझता है कि उसके भाग्य में अन्दर निन है ही नहीं। वह भगोती के अस्थाधारा को स्वाकार करता है और कहता है—मूझे मूत्र भातूम है—ऐस कुएँ में एक बार गिरकर आज तक काद नि दा बाह्य नहा निकल है—लेकिन मैं निकली हूँ। अघा कुआँ यही है जिसके संग में व्याही गया हूँ—जिसमें एक बार मैं गिरी, और ऐसा गिरा कि फिर न उठरा। न कोई मुझ निकल पाया न मैं छूट निकल सकी और न कभी निकल हा पाऊंगा। बस धार धीर इसा में चुककर मर जाऊँगी।”

इसमें सूका की, एक स्त्री की, एक पत्नी का अत्यन्त हृदयद्रावक विवर्गता व्यक्त हुई है।

भगोती सूका को सतान के लिए १८ वर्ष की लच्छी को सूका की मौत बनाता है। गंजिड़ी भगोती से भयभीत लच्छी को सूका माँ जैसी लगती है। निरोह लच्छी को देखकर सूका को लगता है कि लच्छी के रूप में उसे बटी मिली है और वह (सूका) माँ बन गयी है। इस वात्सल्य के कारण सूका लच्छी को हीरा (जो लच्छी का भगोतर रहा है) के साथ भगोती है।

भगोती को लगता है, लच्छी के भाग जाने में सूका और इंदर का हाथ है। वह पहले से ही इंदर से बदला लेना चाहता था। अब भगोती इंदर से बदला लेने के इरादे से इंदर का घर जलाता है, उस जलाता है हरी कमल काटता है। परिणामस्वरूप एक दिन भगोती और इंदर में लड़ाई हो जाती है। इस लड़ाई में भगोती बुरी तरह घायल हो जाता है।

घायल भगोती को देखकर सूका का कलेजा फटता है। वह दिनरात भगोती की सेवा करती है। अगर वह सेवा न करती तो थोड़ा में कीड़े पड़कर भगोती मर जाता। कई बार सूका को लगा कि उस पर किए गये अत्याचारों का बदला लेने के लिए अच्छा मौका आया है। उस समय सूका में आंतरिक संघर्ष छिड़ता है। एक मन कहता है, अत्याचारी भगोती को मरान दो तो दूसरा मन कहता है सेवा से भगोती को जीत लो। सूका कुछ निग्रह नहीं कर पाती। फिर भी वह भगोती की सेवा करती है। सूका की सेवा से भगोती का कलेजा पसीजता है। वह सूका को प्रिय पत्नी के रूप में देखता है।

एक दिन मध्य रात के समय इंदर हाथ में नगी कटार लिये भगोती के घर आ जाता है। घायल भगोती खाट पर सोया हुआ है। इंदर सूका को बताता है कि वह भगोती की हत्या कर सूका का ले जान आया है। सूका इंदर का विरोध करती है। इंदर सूका की बात पर ध्यान नहीं देता। वह भगोती की आर बढ़ता है। सूका सगभर भयभीत हो जाती है। लेकिन दूसरे ही क्षण सूका हाथ में गढासा लेकर इंदर के विरोध में तनकर खड़ी हो जाती है और मर्दानी आवाज में गरजती है—“नामद कहीं का। यह घायल है लेकिन ब्यासरा नहीं है।”

सूका ने मर्दानी रूप को देखकर इंदर सहम जाता है। सूका आगे बढ़ कर इंदर के हाथ पर गढासे का प्रहार करती है। इंदर के बायें हाथ में चोट लगती है। समस्त इंदर सूका के हाथ से गढासा छीनने की कोशिश करता है। सूका इंदर को घमकाती है— मेरे जिंदा रहत तू उम नहीं मार सकता। मैं तेरा खून पी

लूगा ।" इन दाना की छीना क्षपटी से भगोती नाद से जाग उठता है । लकड़वा घायल भगोती साट पर से उठ नहीं सकता वह हाथ में जो भी कुछ लगता है, फेंक फेंक कर इन्दर का मारता है इन्दर सूझा व हाथ से गढ़ासा छीन लेता है । वह बाय हाथ में कटार और दायाँ हाथ में गढ़ासा लकड़वा भगोती का आर क्षपणता है । सूझा झटपट घीच में कूटना है । इन्दर के दानों उठे हुए बार सूझा पर सदा उतर जात है । सूझा भगोती का छानी पर गिर जाता है । बाहर से बल्लू आदि लौटकर आते हैं और इन्दर का घरत हैं । अपने सान पर दम ताता हुई सूझा का अपनी बाँहा से जकट भगोती कदम आवाज में चिन्ता है— सूझा । मैं अपनी सूझा का मार डाला, सूझा सूझा मरता ।

इस प्रकार बाह्य सघन तथा आन्तरिक सघन के कारण प्रस्तुत नाटक हृदय धक्का बन गया है ।

प्रस्तुत नाटक में स्थूल बाह्य सघन की प्रधानता है । सूझा और भगोती का बाह्य सघन सामान्य श्रम का सघन है । पर सूझा का इन्दर से जो सघन है वह उच्च श्रम का सघन है । इस सघन से सूझा की प्रति विषयक सम्भावना का उद्घाटन हुआ है । इस लक्षि से सूझा का आन्तरिक सघन भी उच्च श्रम का है । दाना सघनों का निर्वाह अपने कुशाग्रता से किया गया है । इन दानों सघनों की परिणति स्वाभाविक है ।

नाटक ताता मना (१९६२) नाटक में डा० लक्ष्मणारायणलाल ने सन्देह से सम्बन्धित विश्वास अविश्वास का लकड़वा पतिताना में जो सघन रलता है, उसका प्रतीकात्मक रूप से उद्घाटन किया है ।

इस नाटक में ताता और मना कमरा पुरुष और स्त्री के प्रतीक हैं । ताता स्त्री को विश्वासघाता, अविश्वास हठी तथा कान का कच्चा मानता है । मना पुरुष का निश्चय तथा विश्वासघाता मानता है । परस्पर विरुद्ध दृष्टिकानों का लकड़वा ताता और मना में सघन चलता है । दोनों अपने अपने दृष्टिकान का समर्थन सिद्ध करने के हेतु योग में प्रवृत्ति कचनपुर के राजा अगस्त्य और राजा अद्रमुता का कथा का आधार रत है । ताता और मना कथा का कदम करते समय बाध बाध में बने कथा घटता हुई ना सिद्धाया गया है । मना के बहुवाच में आया हुई राजी में राजा के प्रति सन्देह उत्पन्न होता है । इस सन्देह के कारण राजा राजा से विश्वासघात करता है । फलतः राजा और मना में सघन चलता है । इस सघन में मना का मृत्यु होता है ।

ताता राजा का पति लकड़वा मना से सघन करता है, ताता मना राजा का पति

लेकर सोते से सघर्ष करती है। अतः दोनों में समझौता होता है। दोनों इस निष्कर्ष पर पहुँचते हैं कि सभी पुरुष एक स नहीं होते हैं, सभी स्त्रियाँ एक सी नहीं होती। दोनों (जीवन रूपी) रथ की धुरी हैं।

प्रस्तुत नाटक के बाह्य सघर्ष के उदघाटन में स्थूलता आ गयी है। बाह्य सघर्ष उच्च श्रेणी का सघर्ष है। इस सघर्ष में विवेक की जीत होती है और अविवेक को पराजित होना पड़ता है। सघर्ष का निर्वाह विशिष्ट कलात्मक कोशल से किया गया है। अतः राजा और रानी के सघर्ष के साथ साथ तोता और मना के सघर्ष का अंत भी स्वाभाविक प्रतीत होता है।

(क) विशिष्ट धुन के कारण सघर्ष

पति अथवा पत्नी अथवा दोनों के भी विशिष्ट धुन के गिकार बन जाने के फलस्वरूप पति पत्नी में सघर्ष चलता है। जब तक कोई अपनी विशिष्ट धुन त्यागने को तैयार नहीं होता है, तब तक प्रस्तुत सघर्ष चलता रहता है। इस सघर्ष के सधर्म में "सौंदर्य प्रतियोगिता" और "पाँच बड़े" नाटक उल्लेखनीय हैं।

गोपाल शर्मा कृत "सौंदर्य प्रतियोगिता" (१९५७) नाटक में पति की विशिष्ट धुन के कारण पति पत्नी में हास्य यम्यात्मक सघर्ष चलता है।

मध्यम वर्गीय धनीराम अपनी पचास बप की उम्र में सस्ती नेतागिरी की धुन में अपने को अधिकाधिक आधुनिक तथा फ़ैशनबल बनाने में "यस्त" है। इस "यस्त" के कारण धनीराम यह जानने की चेष्टा नहीं करता कि अपने घर में क्या हो रहा है? पुत्र मधुल और बच्चा बिमला क्या करते हैं? पत्नी क्या चाहती है? धनीराम इस बात पर खुश है कि आज उसकी अध्यक्षता में "सौंदर्य प्रतियोगिता" होने वाली है। इस खुशी में धनीराम, नाटक के आरम्भ में, बालों का सँवारता हुआ गजर आता है। अपने पति को इस दशा में देख कर माँ (धनीराम की पत्नी) झट्लाती है। वह पति की सस्ती नेतागिरी की धुन पर कड़ी चोट करती है। इस चोट ने तबपता हुआ धनीराम प्रतिहार में बोल उठता है—

'धनीराम—मैंने कहा न, इन बड़ी बाता की समझने की तुम में अबल नहीं है।

अगर बल नौकरा की सभा में भाषण देकर नाम न कमाता तो आज की सौंदर्य प्रतियोगिता में मुझे कोई जज न बनाता। कितना बड़ा सम्मान मिला है मुझे। (फिर बाल सँवारन लगता है)

माँ—

(चीकर) सौंदर्य प्रतियोगिता। हय हय हय (आकर कोच पर घूम से बैठती है और कमाल पर हाथ भारती है।) हाय भगवान! तू भले घर की लड़कियों पर आँखें गड़ाकर भारत का झण्डा ऊँचा उठाने जा रह हो? अब समझी यह सौंदर्य बार बार तुम्हारे मुँह से लार की तरह क्यों टपक पड़ता था। मैं तो पहले ही उड़ती चिड़िया पड़

चान गद थी ।

घनाराम— (बाल सवारकर बपटा के स्पष्ट व पाम टोपी उठान के लिए आता हुआ गकता है) तुम उन्ती बिहिया भल ही पहचान ली मटुल की माँ मगर (अपनी ओर इगारा करता हुआ) दस पिन्जर में बंद पपाट का नहीं पहचान पाई । (गपी लगाकर मटुल के दरवाजे के पास खड़े होकर) मटुल, आ मटुल ।

माँ— (उम ठप्प मुँह पलट कर) मटुल । आ बग मटुल । दस तर सायजा पचाम का उमर में जबान लाकियों का धरन

घनीराम— (सिद्ध कर) चुप भा रहा ।^१

००

००

००

माँ— मैं हूँ का बन्गी । माँ माँ हूँ मैं गान सचाऊंगा घर पर जाकर बहूमी मटुल व सायजा का फागुन लम गया है

घनीराम— (चिल्लाकर) मटुल की माँ ।

माँ— तुम्हारी घुड़ियों से अब मैं डरने का नहूँ । जरा इन लिखटा यातों का लाज ला करा । अमा महाना नहूँ हुआ दा दीत निकलवाकर आए हूँ । चूँ उन निम्न लड़कियों का परख करन ।

घनीराम— चुप रहा नहूँ तो (बाहर के दरवाजे का आर मडना है ।)

माँ— (दरवाजे की ओर सपन्ता हुई) मैं क्यों चुप रहूँ । बड़ ल्या हूँ तुमने एक कम्म भा घर के बाहर रखा तो मेरा लाग पर पर लमकर जाना होगा ।^२

जकिन माँ के दमाय से पुत्र मटुल भी बाप का भानि दा निकना । वह आज हान बाला सौन्य प्रतियोगिता दमन के लिए बडा उभुव है । अतः वह भा माँ का बातों का विराज करन दुए कहता है—

‘मटुल— फिदल बकवास बंद करा माँ । तुम समय से बहुत पाछे हो ।

माँ — मैं समय से पाछे हूँ । तुम ना इसी घर के चक्कर बट्ट निकल । जसा बाप बसा बग । अर नारी का खूबमूगता तो उसका लाज है गत्र । छुआका नहूँ तो इस माम के लौद में घरा ही क्या है ?

घनीराम— माँस का लोना (जाग से हँसता है फिर गम्भार होकर) हर एक चात्र में एक रिश्ता— एक लय हाता है । आर किस चात्र में कितना लय है इससे उसका मोन्य परखा जाता है ।^३

१ गानल गमा-सौन्य प्रतियोगिता-पृ० ८० (प्र० स० सन १९९६ द०)

२ बहा, पृ० १५

३ बही पृ० १७

इस मामले में पुत्री विमला तो सबसे बढ़कर निबली। वह तो 'सौंदर्य प्रतियोगिता' में भाग लने के लिए स्वीमिंग सूट लाती है। उसे पाछा भी चिंता नहीं है कि आज उस देखने के लिए जलगाँव वाले आने वाले हैं। वह माता पिता तथा भाई का बहिष्कार बता देती है कि वह सौंदर्य प्रतियोगिता में भाग लने जा रही है। यह सुनकर मृदुल विमला को मारने दोड़ता है। लेकिन विमला किसी से नहीं डरती। इससे धनीराम के सामने समस्या पैदा होती है। इस समस्या को सुलभान के लिए वह विमला को समझाता है कि वह सौंदर्य प्रतियोगिता में भाग न ल। लेकिन विमला किसी का नहीं सुनती। दूर एक का खान का जवाब उसका पास है। 'धनीराम— मुझ जरा लोभ समाज का भी खयाल है।

विमला— यह खयाल सिर्फ मेरे ही लिए, आप के लिए कुछ नहीं ?

धनीराम— (बड़बड़कर) विमला (दाँत पीस कर—एकदम गुस्सा पीता हुआ) फिर यह सोचो कि मैं सुख उस लिबास में किस दायूँगा ?

विमला— (कनमिया में दसकर पारारत मरी मुस्मान के साथ) आरजकटवली।

धनीराम— (तिलमिलाकर, आठ चबाता हुआ स्ताम्भन हो जाता है। भौंह एक बार उठकर गिरती है फिर अपने को समझाकर) नहा प्यारी बटा, ऐसा नहीं हो सकता।

विमला— (दुड़ता से) तो आप अच्छे जज नहीं होंगे।

धनीराम— (गुस्से से तमनमाकर) मैं सत्य तरह से समझा चुका हूँ विमला। मरी बात मानकर तुम्हें यह इरादा छोड़ना होगा।

विमला— (उत्तजित होकर) अगर आप इनके स्वार्थी हैं सायाजी तो हम दोनों में से कोई न जाएगा।

धनीराम— (जोर से) धनम लटका।

विमला— आप चाहें जितने नाराज हों मैं मगर इस सौंदर्य प्रतियोगिता में मैं आप जाएँगी और मैं।

धनीराम— प्यार और उपमा की भा कोई हद होता है।

माँ— (प्रवण करती हुई) और मैं दी महत्वाकांक्षा की कोई सीमा नहीं होती ?

धनीराम— तुम यहाँ क्या आई ? क्या आई यहाँ (जन्दी जन्दी अपना बग और लड़ी उठाकर) मैं चला (दरवाजे का ओर बढ़कर) तुम सब पागल हो पागल। (खरखर पलटत हुए) और दखा विमला डोट एकट फुलिंगला समती।

माँ— तुम गए तो मैं इस स्विमिंग सूट पहनाकर ही जलगाँव वालों के सामने ला दूँगी—हा।।

धनीराम— (चिल्लाकर) जहन्नुम में जाया तुम सब । यह घर क्या है नरक है नरक ।

माँ— अगर यह नरक है तो तुम उससे जमरात्र हो ।

धनीराम— (गरजकर) चप रहा । तुम सब मरा निमाग पत्थर बनाए ॥ रह हा । नोन्प क मुगयम माहों का खतन का मुम में कोई ताकत बाकी न छाहागे ।'¹

धनीराम व निन्चय का खतन माँ नारा सम्मान क लिए मीन्प प्रति पागिता" का विराय करन का निन्चय करती है । माँ अपने निन्चय क अनुसार उस भवन क सामन विराय प्रगित करता रही जहाँ मीन्प प्रतिपागिता हा रही थी । खिन धनीराम अपने निन्चय म परिवर्तन कर उस भवन पर नहा गया था ।

मधुप का दष्टि म प्रम्नुत नाटक का प्रथम अंक ही महत्वपूर्ण है । उसम प्रतिपागिता का पिता गया का भाग खतन का मधुप करम-म मा पर पहुँच जाता है । यह व्यक्ति व्यक्ति का मधुप दाम्य विना का कारण बन गया है ।

प्रम्नुत बाप मधुप स्थूल मधुप है । धनीराम बाप उसकी पत्नी का मधुप सामान्य श्रेणी का मधुप है । पिता-पत्नी और भाद-बहन का मधुप भी सामान्य श्रेणी का मधुप है ।

बारदर काप क पाँच व नाटक म माँ अपनी-अपनी विगिष्ट धून क कारण प्रति पत्नी म मधुप है । मन्वन्मा क परिणम का हर एक व्यक्ति धनी है । इन समा का पारस्परिक मधुप है । मन्वन्माद घर म बट-बट निराज म गीत की साधना करता है । वह मगात निन्चय बनन का मपना म्मता है । इसकी पत्नी चित्रा चित्ररत्न का साधना म निमान है । बट बना चित्रकार बनन का मपना दखता है । दगा मविना कविता करना रहता है । व बटु बटा खतन का दखता रहती है । पुत्र चन्द्रम (मो) अभिनय का मपना करता है । वह बटु बटा निमा हीरा बनन का मपना दखता है । हर एक पक्का और लापरवाह है । हर एक अपना का क अष्ट मानता है और दूसर का का का निन्चय करता है । व एक-दूसर पर व्या-बाग बनात म्म है । इसम मधुप छिन्ता है और म्म का निन्चय हाता है ।

प्रम्नुत नाटक का कारण माद-बहन क मधुप म हाता है । यह मधुप दाम्य काप का म इस प्रकार धारण करता है—

सतिना—(चन्द्राम का बाप मुट कर) बटु " पम्प आया म तुम्हें मरा कविता ? (चन्द्राम मा म्म म्मसात्रि हाता है) बर पम्प । धनी ता में एक हा छ म्म पाद है । पूरी कविता

चन्द्रहास—(कपड़े बिचकाते हुए) क्या कहा दीदी ? तुमने कविता रची है । तुमने और कविता ? (बहुत जोर से हँसता है ।)

सविता— (लगभग ढीठ होकर) चन्द्रहास । मैं कहती हूँ

चन्द्रहास—(हसते हुए ही) हाँ हाँ, दादी । तुम भा हँसा अपनी मूर्खता पर इस तरह (खिलखिलाता है)

सविता— (छड़ी होकर) मनस सीगो चन्द्रहास, मनम । हँमत वक्त तुम अच्छे खास क्रेक दीखत हो ।

चन्द्रहास—(घोड़ा भागे बढ़ता हुआ) क्यों नहीं, क्यों नहीं । ऐलन या कविया को छोड़ कर तुम्हें सारी दुनिया के आदमी कब ही ता नजर आत होंगे ।^१

ठीक इसी प्रकार प्रस्तुत नाटक में अपनी-अपनी धुन को लेकर पति पत्नी का भा सघप चलता है । नाटक के अन्त तक किसी का सघप नहीं मिटता है ।

प्रस्तुत नाटक का बाह्य सघप स्थूल स्वरूप तथा अत्यन्त सामान्य श्रेणी का सघप है । सघप का निर्वाह ठीक ढंग से किया गया है ।

२ माँ-बाप और उनकी सत्तान का सघप

परिस्थिति विरोध में परस्पर विरुद्ध विचारधाराओं, जीवन विषयक दृष्टियों तथा काझाओं के कारण माँ बाप और उनकी सत्तानों में सघप छिड़ता है । इस सघप को लेकर लिखे गए नाटकों में से अधिकतर नाटकों में नयी-पुरानी धारणाओं को लेकर नयी पुरानी पीढ़ियों का सघप है । स्वातन्त्र्योत्तर कालीन नाटकों में इस सघप ने तीव्र रूप ग्रहण किया है जिसमें पुराने आदर्शों पुराने जीवन मूल्यों पर कठोर आघात हो रहे हैं ।

इन नाटकों में बाह्य सघप की प्रधानता है । तीव्र बाह्य सघप के कारण इन नाटकों में उद्बोधक रूप ग्रहण किया है ।

(त) समझदार युवती का माता पिता से सघप

आधुनिक युग की शिक्षित तथा बुद्धिवादी युवती का दावा है कि वह अपना हित-अहित साधने समझने में समर्थ है । इस धारणा को लेकर वह अपने स्वतन्त्र अधिकारों के प्रति जागरूक है । अब वह माता पिता के कहने के अनुसार किसी युवक से विवाह करने के बदले स्वच्छानुसार किसी युवक से विवाह करना अधिक हितकारक मानती है । परिणामस्वरूप माता पिता और क या में सघप चलता है । इस सघप को आधार बनाकर हिन्दी नाटककारों ने नाटकों का निर्माण किया है ।

लक्ष्मीनारायण मिश्र वृत्त सिन्धूर की होत्री (१९३४) नाटक में प्रेम और

विवाह के बार में परम्परा विरुद्ध दृष्टिकोणों के कारण मुरारीलाल और चन्द्रकला (पिता-पुत्री) का सघन है। मुरारीलाल परम्परावादी है तो चन्द्रकला प्रगतिवादी तथा आन्तिकारी है। अतः चन्द्रकला का अपने पिता से का सघन है, वह प्रचलित ब्राह्मिक ऋद्धि में सघन है।

रजनीकांत का दसकर चन्द्रकला के मन में पहली बार प्रेम भावना जाग्रत हुई था। उसी क्षण चन्द्रकला मन से रजनीकांत को हाँ गई थी। चन्द्रकला ने रजनीकांत को उस समय कहा था कि जब वह अमावासी भगवन्तमिह के विरुद्ध गिराफत करने और मुरगिन पान के उद्देश्य से छिटी बन्दर मुरारीलाल के यहाँ आया था। इस प्रेम भावना के कारण ही चन्द्रकला अपने परम्परावादी तथा भ्रष्टाचारी पिता से सघन छुटनी है।

भगवन्तमिह के साथियों द्वारा मृत्यु पिनाई होने पर रजनीकांत का हृत्स्वार के लिए अस्वनाथ में रख दिया गया। चन्द्रकला का ज्ञात हो जाना है कि इस अपराध को छिपाने के लिए अपने पिता ने भगवन्तमिह से पचास हजार की रिश्वत ली है। चन्द्रकला का मन भ्रष्टाचारी पिता के विरुद्ध विद्रोह कर उठता है। वह पिता के विरोध तथा प्रतिष्ठा का विचार नहीं करती हुई निभयता से अस्पताल जाती है और घायल रजनीकांत की सेवा करने लगती है। इससे मुरारीलाल की झूठी प्रतिष्ठा का मुरगिन रखने का नामा गिर चन्द्रकला की मजबूत प्रेम का मुरगिन रखने का वातावरण में सघन आरम्भ होता है।

रजनीकांत का मृत्यु के समय चन्द्रकला अस्पताल में ही रही। उसने रजनीकांत का मृत्यु के पूर्व रजनीकांत के हाथ से अपने माथे पर सिन्दूर लगाया। मुरारीलाल अनुभव करने लगा कि अपनी प्रतिष्ठा को चन्द्रकला ने बहुत बड़ा धक्का पहुँचाया है। वह प्रत्यक्ष होकर चन्द्रकला का हाटने लगता है। इससे पिता-पुत्री का सघन तीव्र बन जाता है। वामन बय उभरता है चन्द्रकला पिता से स्पष्ट गाना में कह देता है कि वह आज विधवा का गढ़। इतना कहने पर भी चन्द्रकला को संतोष नहीं मिलता। अन्तर्निहित ना स्तिथि में पिता से तथा विवाह सम्बन्ध प्रचलित ऋद्धि से समझौता करने का तयार न होना। अतः चन्द्रकला इस सघन में पिता के घर का त्याग कर स्व बाल्य के पथ पर अग्रसर होने का निर्णय करती है। मुरारीलाल चन्द्रकला का राज नहीं मन्तता। क्योंकि वह अपना (मिथ्या) प्रतिष्ठा का रक्षा के लिए अपना माँ वहाँ का छाह नहीं पाता।

उपरोक्त बाह्य सघन के साथ साथ प्रस्तुत नाटक में मनाज और बालविधवा मनाजमा का क्षण भी उल्लेख सघन है। मनाज का बताया गया है कि उसके पिता ने आत्मघात कर लिया है। मनाज का मन वि वामन नहीं करता कि अपने पिता ने आत्मघात कर लिया होगा। उसके सामने प्रश्न यह उठता है कि क्या वह सचमुच

आत्मघाती पिता का पुत्र है ? इस प्रश्न को लेकर मनोज हीन श्रमिक का शिकार बन जाता है। कभी उसे लगता है, पिता न आत्मघात नहीं किया होगा तो कभी लगता है किया होगा। इससे मनोज में विद्वान-अविद्वान का सधप छिड़ता है। मनोज को इस सधप से तभी मुक्ति मिलती है जब उसे पता होता है कि उसके पिता ने आत्मघात नहीं कर लिया है बल्कि मुरारीलाल द्वारा हत्या की गई है।

समाज की परम्परागत भावना के अनुसार बालविधवा मनोरमा पुनर्विवाह नहीं कर सकती। अतः मनोरमा जब मनोज के प्रति आकर्षित हो जाती है, उसमें प्रेम और परम्परागत भावना का सधप आरम्भ होता है। मनोरमा से चन्द्रकला की भाँति कड़ि भजन का साहस नहीं है। फलतः वह अपने वैधर्म्य को ही साधक मानती है और मनोज से पुनर्विवाह न करने का निणय करती है।

चन्द्रकला का बाह्य सधप सूक्ष्म तथा उच्च श्रेणी का बर्चस्व सधप है। इस सधप का निर्वाह व्यवस्थित हो पाया है। इस सधप के सद्बोध में चन्द्रकला का निणय ठीक प्रतीत होता है।

मनोज और मनोरमा का आन्तरिक सधर्प सूक्ष्म तथा उच्च श्रेणी का सधप है।

विनोद रत्नोगी ने "नये हाथ" (१९५८) नाटक में जमींदार की बदली हुई परिस्थिति के सद्बोध में नये मूल्यों का पुराने मूल्यों से सधर्प दिखाकर नये मूल्यों को हितकारी सिद्ध किया है। इस सधर्प के सद्बोध में तीसरे अंक में नवमतवादी माला का परम्परावादी माता पिता से क्रांतिकारी सधर्प है।

जमींदारी चली जाने के कारण अजयप्रताप की आर्थिक स्थिति अच्छी नहीं है। फिर भी वे अपनी पुरानी गान बनाये रखना चाहते हैं। अजयप्रताप और उनकी पत्नी माधुरी पुराणमतवादी हैं। यदानी राजा नरेन्द्रपाल के राज से मुक्त होने के लिए एक युक्ति की सहायता लेते हैं। अपनी सयानी, पढ़ी लिखी बेटी माला का विवाह नरेन्द्रपाल के बड़े महेंद्रपाल से करने का निश्चय करते हैं। महेंद्रपाल और उसकी बहन शालिनी न योरोप में उच्च शिक्षा प्राप्त की है। दोनों नये विचारों के समर्थक हैं। दोनों भी जाति पाति आदि भेद भावों को नहीं मानते। दोनों नारी स्वातन्त्र्य के समर्थक हैं। ये दोनों प्रचलित वैवाहिक सम्पत्ति के प्रति विद्रोह करते हैं।

महेंद्रपाल और शालिनी अजयप्रताप के घर अतिथि के रूप में आ जाते हैं। इनके आने से पुरानी और नई भावनाओं का सधर्प चलता है। महेंद्रपाल ने देखा कि माला सहपाठी सती में प्रेम करता है जो धनाभाव के कारण गरीब है। गरीबी की गरीबी के कारण माला का विवाह सती में नहीं किया जा सकता। माला माता पिता के सामने दम्बु बनकर रहती है। महेंद्रपाल को यह अच्छा नहीं लगता। वह

माता की जवना अधिकांश बातें व लिंग माता पिता में मध्यम करने का प्रयत्न करना है। मन्त्र की बातों में उन्नेत्रित हाथर माता मा बाप व पुत्रन विधागा म मध्यम छटना है। बट माता पिता का लक्ष्य बट गता है नि में अब बहा २ अरना भला बुरा मान-ममन मचना है। अतः म मन्त्रप्रवृत्ता और मायगी का माता की बात का स्वीकार करना पड़ता है। ये माता का मन्त्र गता म कर २३ है। मन्त्रपाल ना मन्त्रप्रवृत्ता की जोरगाती बाला (वास्तव म जो मन्त्रप्रवृत्ता का जाग्रत बया है) म विवाह निश्चित करता है। उपाधि दाता एक दूसरे का भाई है। अतः म स्थिति स्थिति का तथा नय पगन मन्त्रों का मध्यम समाप्त होता है-मध्यम की दुष्टि म नामरा अब प्रभावगाली है।

प्रस्तुत नाटक का शास्त्र मध्यम अर्थ अर्थात् का मध्यम है। इस मध्यम में नद पाठों के अति उच्चारा विचारों की जान हुई है। यह जान अत्यन्त स्वाभाविक है।

प्रस्तुत नाटक व नामर अब म मध्यम का दिग्गज बला-मक कोणल स किया गया है।

(घ) बुद्धिवादी युवक का पिता या दाता से मध्यम

आपुनिक मग का गितित तथा बुद्धिवादी युवक अरन अधिकांश व प्रति बटन जागकर है। वह स्वच्छानुसार किमा सुगता म दिवाह करना पगन करना है। बट यह नहा लक्षता कि युवका किम बति या किम धन का है। परिणामस्वरूप युवक और मन्त्र बुद्धिवादी पिता में मध्यम का आरम्भ होता है। इस मध्यम का निष्कर्ष नया समाज (१०५) और न धन न इमान (१०७०) इन नाटकों में किया गया है।

“नया समाज” में उन्नेत्रित मन्त्र न समाज व परिवार म नद पाठगाली और पुराना पाठगाली के मन्त्र म सुधारवादी पुत्र और परम्परावादी पिता का मध्यम स्थित है।

मनुष्य जमाना मनाहर्मि अरना रश्मा धान का अर ना धनाय मन्त्र का प्रयास करता है। बट पुरान विचारों का है। अतः उनका बया बट बी० ए० ठक पढ़ा लिखा नय विचारों का युवक है। परिणामस्वरूप पिता-पुत्र म मध्यम चलता है। बट ईसाई धर्मका गता म प्रेम करता है। हिंदू धर्म का मानन बाट पिता का बट पगन नहा जाता। मनाहर्मि मानता है कि राग व आश्रम ॥ अरना घर अरविन हुआ है। अतः घर का पवित्र बनान के लिए वह घर म समाज छिटकाना चाहता है। इस बात का स्वर पिता-पुत्र म इस प्रकार मध्यम होता है—

‘घातू—तुनिया बटन बटन गद है।

मनाहर्मि—गामद सुहार्गी जीवों भा।

घातू—मरा जीवों तुनिया के साथ है।

मनोहर—इसलिए कि कमजोर हैं । हमारे बाप-दादा कमजोर नहीं थे ।

चट्टू—लेकिन आज सबके बाप दादा कमजोर हो गए हैं ।

मनोहर—आखिरी बंद कर लेने पर सब जगह अंधेरा दीखता है बेटा ।

चट्टू—यह तो मुझे कहना चाहिए ।^१

इस प्रकार बाप बेटे का सधप पुरातनता और आधुनिकता के सधप का रूप धारण करता है । आगे चलकर मनोहरसिंह में मत परिवर्तन हो जाता है । पिता पुत्र का सधप समाप्त होता है लेकिन रीटा चट्टू को छोड़ा देती है । तब चट्टू रूपा से विवाह करना चाहता है । लेकिन रूपा मनोहरसिंह की जारज क्या होने के कारण रूपा से चट्टू का विवाह नहीं हो सकता । रूपा का विवाह गीत से होता है ।

इस नाटक में जमींदार मनोहरसिंह की लड़की कामना में अंतर्द्वंद्व है । कामना को कितने पढ़ने का शौक है । गीत कामना को बहुत चाहता है । कामना भी उसका आदर करती है, पर उससे प्रेम नहीं कर सकती । क्योंकि गीत कुलूप है । कामना उसे प्रेम करना चाहती है जिसकी आँखें मनोहरसिंह की आँखों की भाँति सुंदर होगी । इसे वह पुरोसिस कहती है, एल्लेक्ट्राकाम्पलेक्स कहती है । इस कारण से वह पुरप बेगधारी रूपा से प्रेम करती है । क्योंकि उसकी आँखें पिता की आँखों के समान हैं । अतः कामना निणय नहीं कर पाती कि गीत को अपना बनाया जाय या रूपा को ?

प्रस्तुत नाटक का वधारिक बाह्य सधप उच्च श्रेणी का है । इस सधप की समाप्ति स्वाभाविक है । इस सधप में नई धारणाओं की जीत हुई है । कामना का आंतरिक सधप सूक्ष्म तथा साधारण श्रेणी का सधप है ।

रेवतीसरन समी कृत "न धम न ईमान" नाटक में प्रेम और विवाह से सम्बंधित परस्पर विरुद्ध भावनाओं के कारण दिनेश का दादी तथा पिता से सधप है । दिनेश बुद्धिवादी तथा नवमतवादी युवक है । दिनेश के पिता और दादी परंपरावादी हैं । इसका परिणाम दिनेश और दादी में तीव्र सधप चलने में होता है ।

दिनेश और दया एक-दूसरे से प्रेम करते हैं । दिनेश दया को अपनी पत्नी बनाना चाहता है । दिनेश जानता है कि दया का परिवार अपने दादा और पिता का आश्रित रहा है । इस कारण से ही दया अपने यहाँ नीकरानी है । दिनेश प्रेम में उच्च नीच भेदभावों का नहीं मानता । वह दया को अपनी बनाने के लिए प्रतिक्रिया से सधप धरने का दृढ़ निश्चय करता है । इस निश्चय के कारण ही दिनेश दादी (पिता की विमाता) के विरोध पर तीव्र सधप छेड़ता है । दिनेश भी जिद्दी है और दादी भी । दोनों अपनी अपनी मायता पर डटे रहते हैं । फलतः दिनेश और दादी का सधप नाटक के आरम्भ से अंत तक चलता रहता है ।

गंगा पुराना प्रथाओं का मानने वाला है। गंगा स्निग्ध का विवाह न्या से नहीं करना चाहती। इसका कारण है। एक यह कि गंगा आपुनिक स्थिति का ध्यान रखकर उच्च-नीच के भेद भाव का मानता है और अपने का उच्च धर की तथा न्या का नीच धर का मानती है। दूसरा कारण यह है कि गंगा जानती है कि न्या का बाप रामप्रसाद दूर का स्थित स स्निग्ध का पिता का भाई लगता है। अतः गंगा बहुत भारी व विवाह का अस्वीकार करता है। उसका यह धारणा है कि पिता दूर का हा या पाम का स्थित पिता होता है।

अतः स्निग्ध दादी का धारणा का पिता होता है। परिणामस्वरूप अमान्य स बहुत दूर गंगा और अपनी इच्छापूर्ति व स्थित विवाह करने हुए स्निग्ध स मध्य मध्य चलता है। विवाह का स्थापन में गंगा स्निग्ध का पिता गंगा और दात का मध्य पुरानी आस्था और नवीन आस्था का मध्य रास्ते मनी जाता। गंगा और दाता अपने अपने आस्था को लेकर एक-दूसरे की मान्यता पर बल प्रसार करते हैं—

स्निग्ध—(पलटकर) अतः मैं क्या यह मन बचाने की बात बिल्कुल बकवास है।

दादा— (आप स) क्या ?

पिता— (आप स टूट स्वर में) नू सामाग हो जा स्निग्ध।

दादा— यह सामाग क्यों होगा। अपना मन स जा।

स्निग्ध—(भावार्थ स झुट्टी नीचकर) न्या मग बहुत नरा है।

दादी— (उत्तर हा आर स) बट है।

स्निग्ध—बहु नहीं है, क्योंकि बहुत बट हाता है या बाप व पराम स झुट्टी है मा की बाब से लगती है।

दादी— और या स्थित का हाता है ?

स्निग्ध—बहु नाम और गाम्म क उन पक्षों का तरह हाता है या पाम-पाम और नीम और गाम्म हात हुए नी एक-दूसरे के भारी-बहुन नहीं हात।

दादी— मगर यह आत्मियों की बात है। उनकी गाम्मिया नहीं हा मरना।

स्निग्ध—क्यों नहीं हा मरती ?

दादा— क्योंकि गाम्म नरा बहुत।

स्निग्ध—किस लिए नरा कृत ?

पिता— (तनिक आर में आकर) स्निग्ध, दूसरा बहुन न करा। गाम्मों की हर बात का पाद कारण जाता है।

स्निग्ध—इसके पादे क्या कारण है ?

पिता— गाम्म यह है कि एक ही मून में गादा करन स नस्त कमजोर हा जाता है।

स्निग्ध—गाम्म। मूमलमानों में यह रिवाज है। अथर्वों में रिवाज है। उनकी नस्त कमजोर है ?

दादी- मैं अपन घम की बात करती हूँ ।

दिनेश-मैं भी उसी की बात करता हूँ । अगर शास्त्र नस्ल अच्छा बनाने की खातिर ही ऐसा कहते हैं तो फिर वे अपनी ही जाति और अपने ही घम में शादी करने को क्यों कहते हैं ? क्या नहीं कहते दूसरी जातों, दूसरे घमों और दूसरी नस्लों में शादी करने को ? ताकि खून ज्यादा से ज्यादा बच सके ? नस्ल अच्छी से अच्छी बन सके ?

दादी- तुम्हें बनायी है तो तू बना । दया छोड़ किसी महरी कहारी से शादी कर ले । दिनेश-कर लेता (अपने पर समय करते हुए) अगर मुहब्बत हो जाती । लेकिन मेरा फैसला हो चुका है । मैं शादी नहीं करूँगा तो दया से करूँगा, बरना नहीं करूँगा ।

दादी- तो न कर । तेरे क्वारा रहने से यह दुनिया खाली न हो जायगी ।'

इस समय में दिनेश पिता का घर छोड़कर बाहर चला जाता है । इधर दादी दया का विवाह एक अछेठ उम्र के-रामदयाल नामक-मुनीम से कर देती है । वहाँ दया भीतर ही भीतर घुटकर तपेदिक का मरीज बनती है । एक दिन खून की उल्टो होकर दया की दशा गम्भीर बन जाती है । दिनेश एक अच्छे डाक्टर के द्वारा दया का इलाज कराता है । इस इलाज में दिनेश अपना खून दया को देता है । इस इलाज से स्वस्थ हुई दया विद्रोही बन जाती है और सभी बच्चों को सोझकर दिनेश के पास चली जाती है ।

“दया—आज मैं आजाद हूँ । उनका जो कुछ मुझ में था, मैंने खून के साथ धूक दिया है । आज अगर मुझ में किसी का कुछ है, तो तुम्हारा है ।

दिनेश- (चींक्कर) दया ।

दया— हाँ दिनेश । आज पहली बार मैं अपनी हूँ । बेझिझक उसकी हो सकती हूँ जिसकी थी ।”

दया व्याह के पहले दिनेश की थी । अतः वह दिनेश की होकर रहने का निणय करती है । अब दादी की कुछ नहीं चलती । इसके अतिरिक्त दिनेश का पिता भी खुलकर दादी का विरोध करता है और दिनेश दया के मित्र बन कर समर्थन करता है । फलतः दया दिनेश की बन जाती है ।

इस प्रकार प्रस्तुत नाटक के प्रथम और तृतीय अंक में व्यक्ति व्यक्ति का सपथ अत्यन्त प्रभावशाली है । इस सपथ ने स्थूल स्वरूप धारण किया है । योणी की दृष्टि से प्रस्तुत सपथ उच्च श्रेणी का है । इस सपथ में नए विचारों का जीतना स्वाभाविक है ।

३१८ । आपुनिक हिन्नी गट्ठा म मयपं तरव

(द) बुद्धिवादी भाई-बहन का रुढ़िवादी माता पिता मे मयप

बुद्धिवादी तथा क्रांतिकारी भाई बहन ममाज मुषार की क्रांति का धारम्भ अपने घर से करते हैं। वे अपने माता पिता के रुढ़िवादी विचारों पर निष्ठुर प्रहार करते हैं। परिणामस्वरूप क्रांतिकारी भाई-बहन और परम्परावादी माता पिता में तीव्र मयप पलता है।

अलग अलग रास्ता (१९५६) नाटक में उपद्रवाय अन्ध न नारी स्वातन्त्र्य का समर्थन करने वाले क्रांतिकारी भाई बहन का पुराण गयी पिता ने मयप किया है।

दहज में मकान और माटर न मिन्न के कारण राना का पनि तिलाक और उसका रिश्तेदार रानी की बहुत अपमानित कर घर में बाहर निवान दत है। उपर रानी की छोटी बहन राज का पति प्राङ्गण में मन्त्र गुप्तान नामक स्त्री से दूसरा शाग कर लेता है। राज का साम्प्रदाय जीवन उजड़ता है। इन अत्याचारों से घटनाओं से पुरन और राना क्रुद्ध हो जाते हैं। ताराचन्द का बेटा पूरन और बटी रानी दाना पड़े लिंग हैं। माय हा माय दाना भा स्पष्टवक्ता, डाग का पर्वाजाग करनेवाले, नाति पति को न माने वाले विपक्ष परम्परावादी का मन्त्र कर के लिए क्रांति चाहते हैं। इन दो पुराणमतवादी पिता की तथा पिता के साथियों की बातें पसन्द नहीं आती। दोनों क्रांतिकारी बन जाते हैं। दाना का भा यह पसन्द नहीं आता कि घम तथा परम्परा के नाम पर किसी पर अत्याचार होता रह जाय। दोनों भी पनि का पला का परम्परा नहीं बल्कि मायी मानते हैं, जिससे अपना पला के प्रति कुछ उत्तरदायित्व होता है। वे मानते हैं कि हम दाना में पुरन का निर्णय स्त्री पर मनमाना आचार करने का स्वातन्त्र्य है। परन्तु पुरन के अत्याचारों से पीड़ित स्त्री की मुक्त हान का स्वातन्त्र्य नहीं है। तभी तो परम्परावादी ताराचन्द बन्धन आदि रानी और राज का अपने-अपने पनि के घर भोजन का प्रबंध करते हैं। राज तो पति के घर जान का तयार होती है। लेकिन रानी तयार नहीं होती।

अपने मान तथा स्वातन्त्र्य की रक्षा के लिए रानी विद्रोह के भाग को अपनाती है। वह दुर्गता पूर्वक पिता से कह देता है— 'मैं वहाँ नहीं जाना चाहती।' जिस व्यक्ति के समाप से दहजार के एक मकान का मूल्य मर मान से वहीं अधिक है जा मुक्त नहीं मकान को चाहता है मैं उस लालच की गलत तब नही दाना चाहती।' लेकिन ताराचन्द रानी का क्रांतिकारी बातों को अर्थम की बातें मानता है। रानी ताराचन्द के पुराणमतवाद पर तीव्र व्यंग्य करती है— आपका घम का बातें मैंने बहुत सुन लीं, पिताजी आपका घम भा पुरन का घम है।' इस व्यंग्य से घायल होकर

१ उपद्रवाय अन्ध-अलग-अलग रास्त-पृ० १४४ (दि० सं० सन् मयप का अनुल्लस)

२ वहा पृष्ठ १५६।

ताराचन्द धमकाने के स्वर में रानी की पति के घर जाने का आदेश देता है। रानी निर्भीकता से कह देती है—‘मैं इस आदेश का पालन नहीं कर सकती।’ ताराचन्द चिल्लाकर रानी से पूछता है—‘तू अपने पति के घर जाग्री या इस घर में भी न रहेगी।’ उत्तर में रानी साफ साफ कह देती है—‘मैं इस घर की भी नमस्कार करती हूँ।’ इससे नृपित होकर ताराचन्द रानी तथा पूरन को अपने घर से बाहर निकल जाने की आज्ञा देता है। उस समय पूरन रानी से कह देता है—‘चलो रानी इन पितामा और पतियों में कोई अंतर नहीं। यहाँ सधय चरम सीमा पर पहुँचता है।’

इस सधय में रानी और पूरन पिता के घर का त्याग करने के कात्तिकारी एवं स्वावलम्बी मांग पर अग्रसर हो जाते हैं। प्रातिनिधिक दृष्टि से रानी और पूरन किसी व्यक्ति में नहीं, बल्कि व्यक्ति को छुड़ि रपी बंधन में जकड़ने वाले समाज से सधय कर रहे हैं। इस वास्तविकता का अनुसार प्रस्तुत नाटक का सधय सूत्रम सधय है। इस सधय में रानी और पूरन का निणय स्वामाविक है। अतः प्रस्तुत सधय श्रेष्ठ श्रेणी का है। इस सधय का निर्वाह अत्यंत कलात्मक ढंग से किया गया है।

इंद्रसेनसिंह ‘भावुक’ ने परिवार के ‘गर्भ’ नाटक में नवीन सामाजिक आर्थिक परिवर्तन के सदम में जमींदार के परिवार में नारी स्वातंत्र्य का समयन करने वाले भाई बहन का परम्परावादी पिता से सधय दिखाया है। प्रस्तुत सधय पुरानी मायताओं और नवीन मायताओं का सधय है।

ठाकुर रणविजयसिंह का बड़ा पुत्र रामसिंह दुराचारी है। वह मक्कार फेरू सिंह और पहाड़सिंह की सहायता से अनेक दुष्कर्म करता रहा है। राम का पुत्र कमल सत्पात्री तथा परिधर्मी है। कमल की दुराचारी पिता से नहीं पटती। अतः पिता पुत्र में सधय चलता रहता है। कमल अपने परिवार की दुरवस्था का कारण ठाकुर की ढीलढाल को मानता है। अतः कमल की ठाकुर से भी नहीं पटती। क्योंकि ठाकुर अपनी वास्तविकता को छिपाकर पुरानी गान बनाय रखने का प्रयास करते हैं तो कमल बदली हुई परिस्थिति के अनुकूल नय जीवन का आरम्भ कर देना चाहता है।

कमल की बहन भगवती समुराल वाला से तन आकर मायके लौट आती है। दहेज में लौ तोला सोना न मिलने के कारण भगवती को सताया गया। कमल अत्याचारियों को सबक सिखाने के हेतु भगवती के समुरालवाला पर मुकदमा चलाता है।

१ उपेन्द्रनाथ अदक—अलग अलग रास्ते—पृष्ठ १४७।

२ वही—पृष्ठ १४७।

३ वही—पृष्ठ १४७।

४ वही—पृष्ठ १४७।

इस मूकदम में हाग्न की समावना दमक भगवता का प्रति समझौत क लिए आ जाता है। लेकिन कमल और भगवता किसी की बात नहीं मानते। जाना नारी क स्वावलम्बन का तथा सम्मान का समर्थन करते हैं। कमल भगवती का प्रति क पाम नहीं भेजता। भगवता भा प्रति क पाम जान का अस्वाकार करती है। पुराण प्रतवाणी पिता और उनके माथी कहते रहते हैं कि भगवता को किसी भा शास्त्र में प्रति क पाम हो रहना चाहिए। लेकिन कमल और भगवती नारा क स्वावलम्बन तथा सम्मान क लिए विधातक परम्परा से विद्रोहात्मक मध्य करते हैं। इस मध्य में कमल और भगवती का नय पय पर अग्रसर हान क लिए गहन्याग करना पड़ता है। कमल और भगवती का निगम योग्य तथा स्वाभाविक है।

प्रस्तुत मध्य उच्च श्रेणी का वार्त्तिक मध्य है।

नरग मरुता रचित शक्ति यात्राएँ (१९९०) नाटक म परम्परावाणी पिता से नवमउवाणी भाद करने का वार्त्तिक मध्य है। पुरान रईम मुनरावू का अपना सत्ता का साधारण नौकरी करना अच्छा नहीं लगता है। व चाहे हैं कि वनी नन्दिता और बट महन का कोई अच्छा नौकरा करना हाथी। क्योंकि इससे ठीक ढग से जीवन निवाह मा हाग और धन का पुराना प्रतिष्ठा भा सुरमित रहनी। लेकिन नन्दिता और महन पिता का इच्छा का उपाय करते हैं और जा नौकरी बनन का प्रिय लगता है वही करते हैं। नन्दिता कात्र में पढ़न का नौकरी करता है। महन बसवाग की नौकरा करता है। नन्दिता और महन जानते हैं कि उन्हें यदि पवित्रित परिस्थिति में जावित रहना है, तो अपनी इच्छा क अनुकूल नौकरी करना ही ठीक है। परम्परा नौकरी का बात का उकर पिता और भाई महन में वार्त्तिक मध्य करता रहता है। दोनों पय अपना अपनी बात पर अटे रहते हैं।

मुनरावू महन का विवाह बीना बमा क बन्त किमा और लहका से करना चाहते हैं। लेकिन महन बीना बमा से हा विवाह करना चाहता है। क्योंकि वह बाना से प्रेम करता है। वर इस प्रेम में पिता की किमा भी बन्त का स्वाकार करने को तयार नहा पाता है। इस मन्त्रन से वर जाना से करता है— मैं सब कुछ अच्छी कारना चाहता हूँ। मैं किसी आत्मीय मूल्य परम्परा का नहा स्वाकारता से सब भूष भर गये हैं। पाया अपना जाना जा चुक है मैं इन विवर्गियन युग का बादा का लोगों का नहा न मन्त्रा। मैं अपना माग चाहता हूँ। मैं अपनी शान्ति चाहता हूँ। महन का उच्छा क कारण पिता पुत्र में मध्य करता है महन बाना से हा विवाह करता है।

विवाद क पन्थान बाना न मुनरावू से न नन्दिता से न महन से अच्छा बताव करता है। बागें आर से निगम हुए मुनरावू का दुन्द मन्त्र हा जाता है।

इस मृत्यु के बाद बीना की फंशन परस्ती के कारण महेन और बीना में इतना अनिष्ट सघप छिड़ता है कि उसकी परिणति बीना के घर छोड़कर चले जाने में होती है ।

प्रस्तुत नाटक में पिता पुत्री का सघप तथा पिता पुत्र का सघप सूक्ष्म वार्तिक सघप है । यह उच्च श्रेणी का सघप है । परन्तु इस सघप में न पिता के न भाई बहन के विचारों की जीत होती है । नाटककार न इस सघप का निर्वाह समुचित रीति से नहीं किया है । आगे चलकर महेन और बीना के सघप को अधिक स्थान दिया गया है । यह सघप साधारण श्रेणी का है ।

विष्णु प्रभाकर कृत "युगे-युगे क्रांति" (१९६९) नाटक में राजनीतिक सामाजिक तथा पारिवारिक समस्याओं के सङ्ग ॥ पुरानी पीढ़ी और नयी पीढ़ी का, पुरानी आस्था और नयी आस्था का, पुरानी मान्यताओं और नयी मान्यताओं का सघप है । यह सघप हर एक युग में हुआ है और हो रहा है । प्रस्तुत सघप प्रति क्रियावादी माता पिता और उनके मवमतवादी बेटों-बेटों के बीच चल रहा है ।

इस सघप को व्यक्त करने के लिए नाटककार ने विशिष्ट ढंग को अपनाया है । नाटक के आरम्भ में सूत्रधार की देवी प्रसाद से भेंट दिखायी है । सूत्रधार देवी प्रसाद से कहता है— मैं क्रांति की खाज में निकला हूँ और उसे मैं अपने नाटक के पात्रों के माध्यम से खोजना चाहता हूँ । ' इस बयन के पश्चात् कुछ व्यक्ति आपस में सघप करते हुए दिखाई देने हैं । इन व्यक्तियों में से कोई सन् १८५७ के आस पास के युग का प्रतिनिधि है, तो कोई सन् १९०१ के युग का है, कोई सन् १९२०-२१ के युग का है कोई सन् १९४२ के युग का, तो कोई अति आधुनिक युग का प्रतिनिधि है । हर एक अपने-अपने सच्चा क्रांतिकारी सिद्ध करने के लिए दूसरे से लड़ता है ।

तदनंतर सूत्रधार देवीप्रसाद को दिखाता है कि हर एक व्यक्ति अपने-अपने युग में किस प्रकार क्रांतिकारी रहा है । सन् १८५७ के प्रतिनिधि यत्ति कल्याण सिंह और रामकली हैं । इन दोनों का रिश्ता पति-पत्नी का है । उन दिनों में दिन में पत्नी का मुँह देखना निषिद्ध माना जाता था महापाप माना जाता था । कल्याण सिंह रामकली का मुख देखने के लिए बहुत अघोर होता है । इसके लिए वह प्रथा के विरुद्ध क्रांतिकारी कदम उठाने का निश्चय करता है । लेकिन रामकली परम्परागत मर्यादा का उल्लंघन नहीं करना चाहती है । तब कल्याणसिंह उस समझान की कोशिश करता है— ' इसमें बशर्मा और बअदबी की क्या बात है ? क्या तुम मेरी घरवाली नहीं हो ? ' लेकिन रामकली पति की बातों में नहीं आना चाहती ।

१ विष्णु प्रभाकर-युगे-युगे क्रांति-पृष्ठ ८ (प्र० सं० सन् १९६९ ई०)

२ वही पृ० १३-१४ ।

कल्याणसिंह फिर एक बार पत्नी का सम्मान की जागिर करता है। यह बहुत हृदयशील प्रान्त प्रकृत है—

कल्याण— मय मय बताता तुम्हारा मत उर्दा करता कि तुम मुझ दगा ?

रामबली—यह मय है कि मेरा मन तुम्हें अच्छी तरह स्नान का करता है।

कल्याण—ना दगती क्या उर्दी ?

रामबली—हर जा लगता है।

कल्याण—उममे भला दगन का क्या बात है ? तुम मुझ प्यार करता हूँ मैं तुम्हें प्यार करता हूँ और जा बिना को प्यार करता है वह उम स्नाना मा चाहता है। हम जाना अगर एक दूसरे का स्नाना चाहते हैं तो हमसे गुनाह नहीं म आ गया।

दामों ने एक रास्ता निकाला और जिन से एक दूसरे का सह का स्नान लिया। इस क्रांतिकारी बात का कुछ हूण बिना ने कल्याणसिंह का गुरु पाया। लेकिन युवक कल्याणसिंह अपनी क्रांतिकारी बात पर अटका रहा। वह बिना से नहीं करा।

पञ्चास वर्ष बाद मन् १९०१ में कल्याणसिंह का यश पुत्र प्यारलाल ने विषया से विवाह कर क्रांतिकारी काम उठाया। इस बात से कुछ हावर प्रतिक्रिया बादी कल्याणसिंह पुत्र का गुरु करने की धमकी स्ता है। मुषारबाग प्यारलाल बिना की धमकी से नहीं करता। वह बिना का घर छात्रा है और विषया कलावता से विवाह कर स्ता है। प्यारलाल बिनाम करता है कि विषया से विवाह करने में समाज तथा धर्म का हित ही है। जिन प्रतिक्रियावादी कल्याणसिंह समझ रहा था कि इससे समाज तथा धर्म का अहित होगा। जगति बिना पुत्र से समझ छिड़ता है।

मन् १९२०-२१ में महारत्ना गौरी का ननुरत में आरम्भ हुए अमहयोग आन्ते लन में प्यारलाल का पुत्र गारदा मम्मिजि हानी है। प्यारलाल को यह अच्छा नहीं लगता कि गारदा घर की चारदीवारी लायकर समाज में गुरु मुँह घूम रहा है। वह घर बाजार में गारदा का गाल पर धपक मारता है। उस समय से गारदा नारी स्वातन्त्र्य का समर्थन करता है। वह स्वयं मयन् प्रात की अपवाह हात हुए भी पत्राव का पत्रा विमल से विवाह कर स्ता है। प्यारलाल खूब विराध करता रहा पर असफल रहा।

मन् १९४२ में गारदा का पुत्र प्रकाश का जन्म हुआ। जन्म के बाद में गारदा कर स्ता है। वह माता पिता का साथ मयन् परिवार में नहीं रहता। वह अपना पत्नी का घर अपना घर बनाता है। गारदा का क्या मुरदा अपन माह का क्राति का समर्थन करता है। गारदा जोर विमल का विराध व्यय गिद्ध हाता है।

पञ्चास वर्ष बाद प्रणीप का पुत्र अनिरुद्ध और उगा अविता मृत भागा बन

जाते हैं, किसी स भी प्रेम करते हैं। अविता अपने विवाह का निमन्त्रण पत्र माता पिता को भेजती है। प्रदीप का विरोध कुछ कर नहीं पाता।

इस प्रकार प्रस्तुत नाटक में प्रत्येक नयी पीढ़ी का पुरानी पीढ़ी से सघष है। यह सघष पुराणपथी और नवपथी का है, प्रतिनिध्यावादी और सुधारवादी का है। इस सघष में नये विचारों की जीत स्वामाविक लगती है। प्रस्तुत सघष उच्च श्रेणी का वचारिक सघष है। इस सघष के निर्वाह के लिए नाटककार ने विशिष्ट ढंग तथा कौशल को अपनाया है। क्योंकि नाटककार ने प्रस्तुत नाटक में शाश्वत सघष पर प्रकाश डाला है। यह सघष इसलिए शाश्वत सघष है कि आज की विद्रोही पीढ़ी कल की सनातनी पीढ़ी बन जाती है। अतः प्रस्तुत सघष सदा बना रहने वाला सघष है।

(घ) सत्तान की धनलोलुपता के कारण सघष

धनलोलुप सत्तान धन से अधिक प्रेम करती है। वह उसी व्यक्ति से प्रेम करती है जिससे धनलाभ होगा। धनलोलुप सत्तान माँ-बाप का आदर भी धन प्राप्ति के आधार पर करती है। यदि धन प्राप्ति नहीं होती है तो वह माता पिता से भी घृणा करने लगती है। ऐसी स्थिति में माता पिता और उनकी सत्तान में सघष का आरम्भ हो सकता है।

उपेन्द्रनाथ अक्ष के 'छठा बेटा' (१९४०) नाटक में स्वामय परायण तथा धनलोलुप पुत्रों से बड़ तथा असहाय पिता का सघष है। प० बसंतलाल के कठोर व्यवहार से तंग आकर दयालचन्द (छठा बेटा) घर से भाग गया है। कोई उसे ढूँढ़ने की चेष्टा नहीं करता है। सभी अपने-अपने कामों में मग्न रहते हैं।

प० बसंतलाल के रिटायर होने पर कोई बेटा पिता को अपने पास रखने की तयार नहीं होता। प० बसंतलाल ने अधिकाधिक पैसा-यसनों में खर्च किया है। अतः निधन पिता को कोई बेटा अपने पास रखना नहीं चाहता। प्रत्येक बेटा पिता से घणा करता है। असहाय प० बसंतलाल बड़े बेटे हसराम के पास हठात रहते हैं। पुत्रों की घणा से 'याकुल हुए प० बसंतलाल का मन स्वामी पुत्रों से सघष करने लगता है।

एक दिन अचानक प० बसंतलाल को लाटरी में तीन लाख रुपये मिल जाते हैं। धनलोभी बेटे पिता की खुशामद करते हैं और अपने-अपने नाम कई हजार रुपये लिखवा देते हैं। पिता के पुनः निधन बनने पर पाँचों पुत्र पिता से पुनः घणा करने लगते हैं। पुत्रों की कृतज्ञता की देखकर पंडित बसंतलाल चिंतित हो जाते हैं। उनका मन पुत्रों के प्रति विद्रोही बन जाता है। परंतु प्रत्यक्ष विरोध अथवा सघष के रूप में कुछ कर नहीं पाता। इस प्रकार की स्थिति में प० बसंतलाल सपने में, अपने आधार के रूप में अपने छोटे बेटे दयालचन्द को देखते हैं। लेकिन नींद खुलने पर प० बसंतलाल देखते हैं कि उनके पास आधार के रूप में न दयालचन्द है न

कार्फ और पुत्र । पुत्रों की घणा ॥ मुक्त होकर सम्मान में जीने की इच्छा करने वाले ५० बसंतलाल को उमा घृणा के साथ रहना पड़ता है । उनका सघर्ष उन्हें सम्मान का जीवन प्रदान करने में असफल रहता है ।

५० बसंतलाल का वास्तविक सघर्ष भूमि स्वयं का सघर्ष है । क्योंकि दोनों यशवा क्रियाओं के द्वारा उस सघर्ष की अभिव्यक्ति बहुत कम हुई है । श्रेणी की दृष्टि से ५० बसंतलाल का सघर्ष उच्च श्रेणी का सघर्ष है । परन्तु उस सघर्ष में उनकी सद्भावना का पराजित होना पड़ता है । क्योंकि उनकी सद्भावना अपने का ही वस्तु रह जाता है । वह यथायथ में उतर नहीं जाता ।

भगवताचरण वर्मा रचित 'रघु' का नाम 'म परिवार' की विचित्र स्थिति में मानिकचन्द का क्षाण आन्तरिक सघर्ष है ।

मानिकचन्द ने अपने मित्र किशोरीलाल का धाख में डालकर हम हजार रुपये चुगा लिया था । उन्हा रुपये के बन्ध पर मानिकचन्द बड़ा व्यापारा बन गया । मानिकचन्द ने अपने जीवन का उद्देश्य बना रखा—यस बन प्रकरण घटात्रन करना । इसका दुष्परिणाम यह हुआ कि मानिकचन्द अपने मानसिक सतोष का त्याग देता । वह आन्तरिक सघर्ष का शिकार बन गया ।

नाटक का आरम्भ मानिकचन्द का बामारा और अधविनिष्ठ-सा मन स्थिति का शरकर होता है । मानिकचन्द अपने हाथ पर म बामार है । पर उसका 'सत्य' के लिए न पता का न पुत्र का, न बन्धु का पृथक् है । जाना पता पान में और पस के बल पर मुझ भाजन में व्यस्त है । इस आस्तविहता का दण्डकर मानिकचन्द ने आन्तरिक सघर्ष आरम्भ होता है । उसमें परस्पर विरुद्ध भावनाओं—माह और घणा का सघर्ष उदित है । मानिकचन्द में पस और अपना के प्रति घणा की भावना प्रबल बनता है । परन्तु माह का भावना मानिकचन्द का पस तथा अपनी स सम्बन्ध विच्छेद नही करने देता । परिणामस्वरूप मानिकचन्द निगम नही कर पाता । उसमें मानिकचन्द सघर्ष चलता रहता है ।

मानिकचन्द का आन्तरिक सघर्ष परस्पर विरुद्ध विचारों का भूमि सघर्ष है । इस सघर्ष के निवाह में नाटककार का स्वात्मकता बहुत कम दिखाई देता है ।

३ बहन माई और माई-माई का सघर्ष

पारिवारिक जीवन ॥ सम्बन्धित कुछ नाटकों में बहन माई तथा माई माई के सघर्ष का स्थान दिया गया है । इन नाटकों में परस्पर विरुद्ध भावनाओं, इच्छाओं के फलस्वरूप सघर्ष का आरम्भ हुआ है ।

उपद्रोह के नाटक 'अज्ञात' (१९५५) नाटक में बहन माई के सघर्ष के रूप में परस्पर विरुद्ध भावनाओं का सघर्ष है ।

अनुशासनप्रिय अजली मानता है कि हर एक को अपना-अपना काम नियम

पूर्वक करना चाहिए । इस मायता के अनुसार अजली अपने घर की घड़ी सा बना रखने में सफलता पाती है । इस सफलता को बनाय रखन के लिए अजली बहुत सतकता बरतती है । वह पति इन्द्रनारायण और पुत्र नीरज की अपनी इच्छा के अनुसार बर्ताव करने की स्वातन्त्र्य नहीं देती ।

लेकिन एक दिन अजली का भाई श्रीपत एक जबदस्त चुनौती के रूप में अजली के सामन उपस्थित होता है । श्रीपत का आगमन होते ही परस्पर विरुद्ध दो मायताओं का सघप छिड़ता है । श्रीपत पारिवारिक जीवन को नीरस बनाने वाले अनुशासन की ठहराता है । वह घर की हँसी खुशी को नष्ट करन वाले शिष्टाचारों को नहीं चाहता । श्रीपत की अनुशासनहीन बातों से अजला की सफलता को भारी ठेस लग जाती है । इससे अजली और श्रीपत की भिन्न मायताओं में सघप आरम्भ होता है । यह सघप क्रमशः तीव्र बन जाता है । अपने पति को श्रीपत की बातों में घिरे लेते हुए देखकर अजली प्रसन्न हो जाती है । श्रीपत के साथ इन्द्रनारायण के मदिरा पीने पर अजली की सफलता चूर चूर हो जाती है । वह इस धक्के का जीते जी सहन नहीं कर पाती । वह आत्मघात कर लेती है ।

अजली की मृत्यु के पश्चात् नीरज की पत्नी ओमी अजली का रोल निभाती है । परन्तु श्रीपत फिर एक बार आता है और इस परिवार को हानिकारक अनुशासन से सदस्य के लिए मुक्त करता है ।

सघप की दृष्टि से प्रथम अंक अधिक मार्मिक बन पड़ा है । श्रीपत और अजली का पारिवारिक सघप उच्च श्रेणी का सघप है । इस सघप का निबोह प्रभाव शाली रीति से किया गया है । प्रस्तुत सघप क्रमशः चरमसीमा की ओर अग्रसर हुआ है ।

विनोद रस्तोगी कृत 'बर्फ का नीलार' (१९६६) नाटक में आरम्भ से अन्त तक ममी और विलियम के सघप के रूप में बहून भाई का, व्यक्ति व्यक्ति का और परस्पर विरुद्ध जीवननिष्ठाओं का सघप है । नाटक के अन्त में ममी और विलियम का सघप चरम सीमा पर पहुँचता है और ममी से सम्बन्धित एक रहस्य जाहिर होता है ।

विलियम और ममी की लड़की मोना में आन्तरिक सघप चल रहा है, जो भीतर ही भीतर भयंकर रूप धारण कर रहा है । तृतीय अंक में बाह्य तथा आन्तरिक सघप का विस्फोट हो जाने पर विलियम और मोना ममी के कंठस्थाने में मृत हो जाते हैं ।

निर्दर तथा स्पष्टवक्ता विलियम अच्छा तरह जानता है कि ममी कितनी चालाक, कितनी धूर्त और स्वार्थी है । वह मोना पाते ही ममी की वक्त की पाक-दी पर तथा ममी के ढोंग पर तीखे प्रहार करता है । इससे भाई-बहन का सघप तीव्र

बन जाता है और नाटक में सनाब उत्पन्न होता है ।

विलियम और ममी का जीवन विषयक दृष्टिकानों में अंतर है । ममी वस्तु की पाबली को महत्वपूर्ण मानती है ता विलियम इस बात का वस्तु में बहुत बड़ा मानना है । विलियम को ममी का कृत्रिम गिथ्यापार, गिथ्यावा बहुत असरता है । लेकिन अपना दिवंगता का कारण वह ममी का यहाँ ठहरा हुआ है । ममी विलियम का उपकार का धर्म का नीचे दबावन तथा उस पर अधिकार जतान की चला करता है । पर मतवाला विलियम ममी की पकड़ में नहीं आ पाता ।

विलियम ममी से सम्बंधित एक रहस्य जानता है । वह इस रहस्य का प्रकट करने का धार में निगम नहीं कर पाता । कस्बेवाला उसमें आ करिक सपने छात्र बन जाता है । वह आंतरिक सपने का भुलान के लिए ममी से पसल कर बहुत गराव पाता है । वह अभी गराव के लिए पसल का माँग करता है ममी से सपने छिड़ता है । इस सपने में विलियम और ममी बहुत नफरत का साथ एक दूसरे पर प्रहार करते हैं । ऐसा स्थिति में ममी का विलियम का ध्येय भरा हुआ बहुत चुभती है । विलियमानी हुई ममी विलियम को डीटती है—

‘ममी—डोट लाप आई से ‘हसना का’ करो । विलियम ।

मुझ तुम्हारी हसी से डर लगता है ।

विलियम—मरी हसी से नहीं, तुम्हें अपने से डर लगता है सिस्टर ।

(हाथ बढ़ाकर) लाया पाँच का नाट ।

ममी—तुम्हारा माँग में जब तक पूरा करता रहूँगा ? तुम्हारा यह गराव सारा कब खत्म होगा ?

विलियम—मेरी जिन्दगी का साथ । लाया समय दो । मुझ दर हा रही है सिस्टर, जब मैं हाग में रहता हूँ तो मुझ व बातें याद आती हैं जिन्हें मैं भूलना चाहता हूँ । उनमें से कुछ बातें ऐसा भा हैं जिन्हें गायद तम भी (गूढ़ दृष्टि से दसता हुआ वाक्य अपूर्ण छोड़ देता है ।)’

इस प्रकार विलियम और ममी बड़ा निमग्नता में लडत जगड़त हैं । ममी ने पसल पान के लिए अपने यहाँ पत्रकार सराज, कवि एवं चित्रकार राजाव और हर दीप (यह मोना का प्रमी है इसका वास्तविक नाम अलबट है) को पद्मगस्ट का रूप में रखा है । ममी पसल पान में दर हान पर किसी पद्म गस्ट का भाजन नहीं देती । लेकिन वह अपना उपागता का निष्ठाव के लिए पशु पक्षी का खाना खिलाती है । एक दिन ममी राजीव और विलियम का भाजन नहीं देती । विलियम गरज कर ममी में कहता है—

विलियम—मैं नहीं म नहीं हूँ । मैं कुत्ता नहीं हूँ । इसान ॥ राजीव भी इसान

है। तुमने कुत्ते को खाना दिया, मगर इसान को मूखा रखा। तुम्हें शम आनी चाहिए।

ममी—(लगभग चीखकर) गेट जाउट फ्राम हियर।

विलियम—(उसी तरह चीखकर) चीन्वो मत। डोट शाउट आई से। मैं तुम्हारे हुक्म पर दुम हिलाने वाला टामी नहीं हूँ मैं विलियम हूँ। विलीदगुड। और तुम। तुम क्या हो? तुम्हारा घिनीना चेहरा तुम्हे दिखाऊँ? (हँसता है) डरो मत आज नहीं फिर कभी दिखाऊँगा। जब मैं धहोशी की हालत में हूँगा। आज तो होश में हूँ होश में हूँ। (ममी के विरोध करने पर भी विलियम मूखे और बीमार राजीव को एन गिलास दूध मोना द्वारा दिखवाता है।)

ममी—(तेजी से) तुम मेरे सब कायदे कानून तोड़ रहे हो।

विलियम—हाँ हाँ। क्याकि विलीदगुड इस मुर्दाघर में जिन्दगी फूँकना चाहता है इस काली झील की वह मनहूस काई हटाना चाहता है जिसके नीचे जिन्दगी के खूबसूरत फूल दफन हैं, इस कदखाने को घर बनाना चाहता है। होम स्वीट होम।''

माई-बहन का सघष क्रमशः उग्र रूप धारण करता है। विलियम राजीव को अपनी कला के द्वारा सच्चाई के लिए देवसो के हित के लिए लड़ने की प्रेरणा देता है। इस प्रेरणा से राजीव अपनी शक्ति को पहचानता है और ममी के कौद खाने को छोड़कर दुनिया के मदान में उतर जाता है। सरोज भी विलियम की प्रेरणा से ममी की कद से मुक्त हो जाता है।

विलियम मोना को भी ममी की कद से आजाद होने की चेतावनी देता है। मोना को विलियम का कहना पसंद आता है, पर वह स्वतंत्र होने का नियम नहीं कर पाती। एक ओर ममी है, तो दूसरी ओर प्रेमी अलबट। इनमें से किसी एक के प्युनाय के बारे में मोना तब तक नियम नहीं कर पाती जब तक उसमें आंतरिक सघष चलता है। अंत में विलियम की ही प्रेरणा से मोना ममी का साथ छोड़ने और अलबट के साथ चले जाने का नियम करती है। इससे मोना का आंतरिक सघष समाप्त हो जाता है।

स्वयं विलियम भी ममी की कद से मुक्त होने का नियम करता है। लेकिन ममी का घर छोड़ने के पहले विलियम मोना के सामने ही ममी के घिनीने चेहरे पर पड़ा ग्राफ़ और मासूमियत का नकाब उखाड़ता है। इससे यह रहस्य प्रकट होता है कि ममी (मिसेज चाल्स) ने अपने पति चाल्स का खून किया है। मिसेज चाल्स न किसी दूसरे सम्बन्ध से मोना को जन्म दिया है। प्रिय बहनोई की हत्या में अन्धत दुखी होकर विलियम (जिसने फिलासाफी से एम ए० किया है) फोज में भरती हुआ

था । वही युद्ध में उमन मरने की कोशिश की थी पर एक नाम सोकर लौटा है । इस रहस्य की जानने के कारण विलियम में निरंतर आन्तरिक संघर्ष चलता रहा है । वह निश्चय नही कर पा रहा था कि यह रहस्य प्रकट किया जाय अथवा न किया जाय ? अतः अन्त में वह निश्चय करता है और यह रहस्य प्रकट कर माना की ममी की कद में स्वतंत्र कर देता है । विलियम चल जाते समय ममी पर व्यंग्य के साथ प्रहार करता है— तुमने चान्स का खून किया मुझे जिन्दा लाया बनाया माना की रगियाँ पर नागिन बनकर कुण्डली मार बठा हूँ । (तब स्वर में) तुम धोखे सहन और मौ नहीं बनिके औरत के नाम पर एक बच्चा हरा कर ।^१

विलियम और ममी के तीव्र संघर्ष के कारण नाटक के अन्त तक तनाव बना रहता है । प्रसन्न संघर्ष उच्च श्रेणी का संघर्ष है । इस संघर्ष के प्रकाशन में स्पष्टता आ गया है । इस संघर्ष में ममी की पराजय स्वाभाविक है । इस संघर्ष का परिणति विलियम आत्मा के घर छोड़कर चले जान में हानी है । इस संघर्ष के प्रभावकारक अन्त में नाटककार का संकल्प मिला है । विलियम और माना का आन्तरिक संघर्ष मूल तथा उच्च श्रेणी का है ।

कृष्णकिशोर श्रीवास्तव के 'नींव' का दरारें नाटक में भादवद्वय का दशरथ मीराई का ध्यनि न्यनि का संघर्ष है । इस परिवार में सम्बन्धित बन्धन की समस्या है ।

पिता का मृत्यु के पश्चात् बड़ा पुत्र हमन घर पर अपना पूरा अधिकार जताता है । पत्नी कचन की बातों में आकर हमन बबल अपना मुद्रिधा का विचार करता है । वह अचानक छोट भादमा से बिना परामर्श किए अपने मन की करता रहता है । परिणामस्वरूप छोट भादवद्वय और हमन में संघर्ष छिड़ता है । गरद और हमन का पत्नी कचन में भी संघर्ष छिड़ता है । हमन भादवद्वय के मन का बन्धन चाहता है । माँ बगों में एकना स्थापित करने का प्रयत्न करता है, पर उस संकल्प नहीं मित्रता । एक दिन घर का बन्धन हरा जाता है । इस संघर्ष में माँ का जो कमरा लिया जाता है उसका दावार में भरते हैं । बाँझ इन दरारों की चिन्ता नहीं करता । एक दिन भारी बघा में उस कमरे का पीछा का दावार गिर जाता है, माँ का कमरा भी गिर जाता है और माँ नाच कर मर जाती है ।

नाटक के अन्त तक भादवद्वय का संघर्ष चलता है । प्रसन्न संघर्ष स्पष्ट तथा साधारण श्रेणी का संघर्ष है । प्रसन्न संघर्ष का निवाह ठीक रीति में किया गया है ।

३. आर्थिक विषमता से सम्बद्ध सामाजिक नाटक और संघर्ष तत्त्व
प्रमाणान्तर युग में साम्यवादी समाजवाद और म० गांधी के प्रामाण्य सम्बन्ध

१. बिना रस्तागा-बर्फ का मानार-पृ० १४८ । (प्र० प० सन् १९६६ द०)

सिद्धांतों से प्रभावित होकर हिंदी नाटककारों ने आर्थिक विषमता से सम्बद्ध नाटकों की रचना करके विषम अर्थ व्यवस्था मिटाने और सम अर्थव्यवस्था स्थापित करने का क्रांतिकारी सन्देश दिया है। इस सन्देश के सन्दर्भ में आर्थिक विषमता से सम्बद्ध सामाजिक नाटकों में अपने उद्धार के प्रति जागरूक शोषितों का घनलोभी शोषका से सघप है।

१ शोषित मजदूरों का सघप

कुछ नाटकों में मालिक मजदूरों के बग सघप को स्थान दिया गया है। इन नाटकों में एक ओर शोषक बग अपना शोषण नीति की रक्षा के लिए सजग है तो दूसरी ओर शोषित बग आर्थिक समता के लिए सतक है। समुचित अधिकारों को पाने के हत मजदूर पूँजीवाद तथा बुजुर्गों के मिल मालिकों की शोषण-नीति के विरुद्ध हड़ताल करते हैं प्रकोपक शोषण तथा भाषण देने हैं।

कुछ नाटकों में विषम अर्थ व्यवस्था से पीड़ित दलित तथा मध्यम-वर्गीय लोग क्रांतिकारी व्यक्ति के नेतृत्व में पूँजीपतियों के विरुद्ध योजनाबद्ध सघप छेड़ते हैं।

इन नाटकों में वास्तव सघप की प्रभावना है। परस्पर विरुद्ध भावनाओं को लेकर जो व्यक्ति व्यक्ति का सघप है वह प्रातनैतिक दृष्टि से समूह-समूह का सघप है। क्योंकि इनमें स कोई व्यक्ति पूँजीवादी शोषकों का प्रतिनिधि है तो विरोध करने वाला व्यक्ति जनक्रांतिकारियों का प्रतिनिधि है।

बग सघप जर्मन चरम सीमा पर पहुँचकर समाप्त होता है। मजदूरों के सामने मिल मालिक के श्रुतन पर सघप मिट जाता है।

इन सभी नाटकों में सघप की परिणति स्वाभाविक नहीं, अपितु कृत्रिम है। पूँजीवादियों में जो परिवर्तन दिखाया गया है वह स्वाभाविक तथा सगत नहीं लगता है। इस सघप का प्रदर्शन स्थूल है। इस सघप में क्रांतिकारियों के सद्बिचार कायम कर रहे हैं। अतः प्रस्तुत सघप उच्च श्रेणी का सघप है।

डा० गोविन्दरास कृत 'हिंसा या अहिंसा' नाटक बग सघप पर आधारित है। इसमें अत्याचारी मिल मालिक से पीड़ित मिल मजदूरों का आर्थिक 'याय' की माँग के लिए सघप है।

मिल मालिक माधवदास की द्वितीय भार्या सोदामिनी महत्त्वाकांक्षी स्त्री है। वह धन को बढ़ाने के लिए हिंसा के माग को पसन्द करती है। दुर्गादास (माधवदास की प्रथम पत्नी का पुत्र) भी धन वृद्धि के लिए हिंसा के माग को पसन्द करता है। सोदामिनी और दुर्गादास अपनी अत्याचारी नीति की रक्षा के हेतु मजदूरों का दमन करते हैं। परिणामतः बग सघप का आरम्भ हो जाता है।

त्रिलोचनपाल के नेतृत्व में मिल मजदूर आर्थिक 'याय' की माँगों के लिए सघप छेड़ते हैं। दुर्गादास गोला चलाकर त्रिलोचनपाल की हत्या करता है। इस

हृदय का स्वयं दुर्गात्म आत्मभाव का उद्गार है। इस चरित्र का धर्म स माधव दाम का भाई मृदुला जाता है। मोनामिना का हिंसा प्रिय वृत्ति के कारण मध्यम भयकर परिणाम में परिणत होता है।

इस नाटक में मध्य-मध्यम के रूप में व्यक्ति और समूह का मध्यम है हा, माधव माधव व्यक्ति और व्यक्ति का भाई मध्यम है। व्यक्ति-व्यक्ति का मध्यम परस्पर विरोध का जीवन निष्ठाओं का मध्यम है। मोनामिना अपने जीवन में धर्म और हिंसा का महत्त्व का स्थान देता है। मोनामिना का छात्र बनने अन्तर्गत का मध्यम और अहिंसा का महत्त्वपूर्ण मानता है। परन्तु मोनामिना और अन्तर्गत का मध्यम छिद्रता है। अन्तर्गत बनने का अन्तर्गतारी नीति के विरोध का वाज्र उठाती है। वह मजदूर का साथ देता है। मोनामिना और अन्तर्गत का मध्यम नाटक के अंत तक चलता है। अन्तर्गत का दुष्टि में अन्तर्गत का मध्यम उच्च अन्तर्गत का मध्यम है। इस मध्यम में अन्तर्गत का सम्बन्ध प्रकट हुआ है।

सच्चिदानन्द द्वारा वास्तविक रचित मुकुट में भाई आर्थिक समस्या के सम्बन्ध में मध्यम है। मित्र मातृक रायबहादुर जगन्नाथपट्ट का बना कलांग पूरा कारागार अपने हाथों में उठा है और मजदूरों के साथ अन्तर्गत का वताव करता है। कलांग का बनने कमला मजदूरों का साथ देता है। डा० मातृक (मित्र मजदूर के अस्पताल में डाक्टर हैं) भाई मजदूरों का साथ देता है। मजदूर अपनी मातृक के लिए मित्र मातृक से मध्यम छिद्रता है। यह मध्यम तभी भद्रकला है जब कलांग के पदार्थ में मजदूर मातृक का एक ही मध्यम जाता है एक हाथ बल्लाम हा जाता है। डा० मातृक और कमला के नतर्गत में मजदूर मातृक के लिए तथा अपने लिए कुछ अधिकार पान की इच्छा से हस्तगत करते हैं। मातृक मजदूरों का उत्तमिष्ठ करते हुए कहता है— तुम लोग उमा स्वयं युग के निमाता हा जिसमें कि गगनी और उससे उत्तम दुःख नहीं रहे जायगा। तुम्हारा उदात्त चाटु जितना टांगी हा उस स्वयं युग के निमाता में सहायक हागा। धीरे धीरे तुमके लिए बहुत महान का तयार रहे। माना तब पर ही कमला है। 'मातृक के बनने के अनुसार मजदूर अपना मध्यम ताने बनाते हैं। मध्यम अन्तर्गत माता पर पदार्थ पर रायबहादुर जगन्नाथपट्ट अन्तर्गता कलांग का कलांग नरत है और स्वयं मजदूरों का मातृक युग के नतर्गत है। इसमें मातृक मजदूर का मध्यम समाप्त जाता है।

इस नाटक में मातृक मजदूर (गायक गावित व्यक्ति समूह) के मध्यम में मातृक-मातृक व्यक्ति-व्यक्ति का भाई मध्यम है। रायबहादुर जगन्नाथपट्ट का कमला का डा० मातृक में प्रेम करना अन्तर्गत है। परिणामस्वरूप अन्तर्गत-युद्धों में मध्यम चलता है। कलांग का कमला तथा डा० मातृक का मजदूर के प्रति अन्तर्गत रचना अन्तर्गत

नहा लगता है । फलस्वरूप भाई बहन में सघष छिड़ता है ।

व्यक्ति और समूह के सघष के साथ ही व्यक्ति और व्यक्ति के सघष की समाप्ति होती है ।

हरिकृष्ण प्रेमी कृत "बचन" नाटक भी मिल मालिक और मजदूरों के वग सघष पर आधारित है । एम० ए० तक पढ़ा हुआ मोहन और उसकी बहन सरला मिल मजदूरों की दुरवस्था सुधारने का प्रयास करते हैं । मिल मालिक का बेटा प्रकाश और बंदी मालती भी अत्याचारी पिता के विरुद्ध सघष छेड़ते हैं और मजदूरों की दुरवस्था सुधारने के लिए मोहन का साथ देते हैं । मोहन अत्याचारी सेठ का प्रति कार गांधीवादी माग स करता है । अतः मजदूर अहिंसात्मक माग के अनुसार हड़ताल करते हैं ।

सेठ अपने लाभ के लिए मिल बंद कर देता है । पर मजदूर अपनी हड़ताल बंद नहीं कर देते । मोहन मजदूरों को पूँजीवाद की समाप्ति करने की प्रेरणा देकर सघष तीव्र बनाता है । तीन महीनों के पश्चात् सेठ का हृदय परिवर्तन होता है । वह मजदूरों की माँगों की पूर्ति का वचन देता है । इससे व्यक्ति और समूह के सघष की समाप्ति होती है ।

इस नाटक में प्रकाश और मालती का अपने पिता से जो सघष है, वह व्यक्ति-व्यक्ति का सघष है । यह सघष परस्पर विरुद्ध विश्वासों का सघष है । इस सघष की भी समाप्ति वग सघष के साथ ही होती है ।

विनोद रस्तोगी कृत 'आजादी के बाद' नाटक में भी मजदूर नेता अजित के नेतृत्व में मजदूर आधिकारिक याग की माँग के लिए हड़ताल के रूप में सघष छेड़ते हैं । अतः मिल मालिक मानिकचंद को मजदूरों के आगे झुकना पड़ता है । इससे व्यक्ति और समूह के सघष की समाप्ति होती है ।

इस नाटक में क्रांतिकारी पुत्र रमेश और बया नीला का अत्याचारी पिता (मानिकचंद) से सघष है । बुजुर्ग मानिकचंद के विचारों में और क्रांतिकारी रमेश तथा नीला के विचारों में आकाश-पाताल का अंतर है । इस अंतर के कारण पिता और उसकी ही तानों में वचारीक सघष छिड़ता है । अतः रमेश और नीला के विचारों का जीत हाती है । इस प्रकार इस नाटक में व्यक्ति-व्यक्ति के सघष के रूप में वचारीक सघष है ।

डा० गम्भूनाथसिंह विरचित धरती और आकाश नाटक में पूँजीवादी लक्ष्मीपति से छोट भाई जानचंद का सघष है । जानचंद अत्याचार पीड़ित मजदूरों का पक्ष लेकर भाई से सघष करता है । अन में जानचंद के याग पक्ष की जीत होती है ।

इस नाटक में मालिक और मजदूर के सघष के रूप में व्यक्ति और समूह का

संघर्ष है । इस संघर्ष में मध्यम में ही आई भाई व्यक्ति-यक्ति का संघर्ष है ।

शील' वृत्त 'तीन दिन तीन घर' नाटक में भी मालिक मजदूर का संघर्ष है । वृत्त जीवानी मिल मालिक व विरुद्ध मजदूर हड़ताल का रूप में संघर्ष छिड़ते हैं । किन्तु इस संघर्ष में मजदूरों का हा हाथि उठानी पड़ती है ।

प्रस्तुत नाटक में घटनाओं का भरोसा हान व कारण मालिक मजदूर संघर्ष का सगुन प्रत्यक्षीकरण नहीं देता है । मालिक मजदूर संघर्ष व बार में निवृत्त की अधिकता है । फलस्वरूप प्रस्तुत नाटक में मालिक और मजदूर का संघर्ष प्रभावहीन है ।

गो० लक्ष्मीनारायण लाल वृत्त रमकमल नाटक का नायक कमल पूजा बाद जातिवाद प्रातःवाद, सम्प्रदायवाद गण्डापन अमारी और गरीबी व विरुद्ध संघर्ष कर रहा है । कमल ने समाज तथा देश व कल्याण के लिए संघर्ष का आरम्भ अपने घर ही से किया है ।

कमल का बड़ा भाई महावीर बज्जु का वंश का उद्योगपति है । वह अपनी गारुण नीति का मुरझित रखन के लिए पूजाजीव का समर्थक बन गया है । उसने गरीब वृत्त (कहैया) के पिता का दा कीर्ति जमीन पर अघाय से अधिकार कर लिया है । इस मामले में वृत्त के पिता का हत्या हुई है । बदले में वृत्त कुछ नष्ट कर सकता है । क्योंकि गामन भी व जीवानी महावीर का हा साथ लगा है । अष्टावारी एवं अक्षर बाग नेताओं से महावीर का मोठ-गोठ है । इस प्रकार महावीर और उनके साथी गारुणों के प्रतिनिधि हैं ।

जन्तुजीवानी समतावादी तथा मानवतावादी कमल स्थापन-नीति का मरु करन के हेतु महावीर और उनके साथियों से संघर्ष छड़ता है । महावीर का रक्षण गीत पक्ष भी प्रबल है और कमल का आत्मसमर्थन पक्ष भी ।

वृत्त का बहन अमृता और स्वयं वृत्त तथा मारग कमल के माग लाल में सग ठिठ हाकर पूजाजीवानी महावीर और अक्षरबागानी गंगा गुरुराम से संघर्ष कर रहे हैं । इस संघर्ष के माय ही नाटक का आरम्भ हुआ है ।

महावीर का बाग के पास मृग मगन है । वही चिराग जल रहा है । महावीर उस चिराग का जूत से कुचलन वाला या हतन में अमृता प्रवेश करता है । 'अमृता—नहीं मर चिराग का तुम नहीं बुझा सकते ।

महावीर—क्या कहा ?

अमृता—बाबू आज मगलवार है न आज ही के दिन इस सत्र के लिए मेरे दादा का हत्या हुई थी ।

महावीर—आहा यह बात । तो तुम यही दुमगा में अपने पिता को उस दाद में चिराग जलाना रहा हा ? बाग बताता न था जब से यही मरा वह छाया भाई कमल जाया है । दरवान कुचलकर फेंक था इस

चिराग को ।

अमता—(चिराग के सामने खड़ी होकर) नहीं । यह मेरी जमीन है । यह मेरा खेत है । क्या मैं इस में एक चिराग भी नहीं जला सकती ?

महावीर—(चिराग को अपने जूते की ठोकर से मारता हुआ) जाकर चिराग अपन घर जलाओ ।

(अमता देखती रह जाती है । दासी और मे सारंग का प्रवेश)

सारंग—और जिसके पास घर ही न हो वह ?

महावीर—ओह तुम ।

सारंग—जी हाँ सारंग, अदाय अज ।

महावीर—मेरे सिर पर बैठ कर अभी तक गाना गा रहे थे, और अब मुझ से जबान खटाने आया है । (अमता से) जा यहाँ से, खड़ी क्या है बेवकूफी की तरह ?

(दासी और स गुरुराम का प्रवेश)

गुरुराम—यह इस तरह से थोड़े ही जावेगी । इसके लिए डण्डे की पाकड़ी चाहिए ।

सारंग—और तुझे ।

गुरुराम—तू भी यहाँ खड़ा है म्लेच्छ मुसलमान ।

अमता—खबरदार । वह मेरा भाई है ।

गुरुराम—आहो । यह बात है । यह सब कमलबाबू का जादू है । (व्यंग्य से) चेतना चेतना । जाग मव भारतेर जनता, एक जाती एक प्रा त एकता । (क्रोध से) बदमाश कहीं के । (अमता हँस पड़ती है । गुरुराम आदेश में उसकी ओर झपटता है सीढियों से लड़खड़ाकर गिर पड़ता है ।—ये दोनों हँसत हुए निकल जाते हैं ।)

महावीर गुस्से में आकर अमता के भाई वनू (कहेया) को बुलाता है और घमखाता है—

महावीर—अच्छा तो सुनो । तेरी बहू अमता आज यहाँ अपने पिता की स्मृति में एक चिराग जलाने आई थी, खबरदार । आइंदा अगर मैंने देखा तो हाथ काट लूँगा उसका ।

(सारंग और अमता के साथ कमल का प्रवेश)

कमल—ये हाथ मिट्टी के नहीं है कि कोई इन्हें काट ले जायें । ये हाथ दिशाएँ हैं दिशाएँ ।

महावीर—बंद करो यह अपना उपदेश ।

कमल—जो अपने चारा और सिफ झूठ, फरेब गद्गली और बर्दमानी देखता है पता

१ डॉ० लक्ष्मीनारायण लाल—रक्तकमल—पृ० २७-२८ (तृ० ख० सन् १९६६ ई०)

नहीं वह अपने आप को क्या और क्या समझता होगा ।

महावीर—आई ना आई मेरा ।

कमल—यही तो बात है आप अपने का नहीं जानते । आप समझते हैं आप एक हैं और समाज दूसरा है । आप समझते हैं कि कुछ बुरा है वह समाज है और जितना अच्छा है वह आप हैं ।^१

प्रस्तुत सघर्ष क्षमता तीव्र बनकर नाटक के अन्त तक चलता रहता है । कमल का नवान रूप प्रधान करने का प्रयत्न होता है । वह जनक्रान्ति की प्रेरणा देता है । वह इस काय में ऊँची धारा के लोगों की मर्यादा नहीं रक्ता चाहता है । क्योंकि ऊँचा धनी के लोग गरीब और नतिबन्धनों से दुष्टियाँ म मर चुके हैं । वह इस काय के लिए परिश्रमिता विमाना और मजदूरों का संगठित करना चाहता है । वह इ हों लोगों के साथ रहने के लिए अपने पूर्वोपनि आई का घर छोड़ता है । कमल यहाँ से जनक्रान्ति का आरम्भ करना है उसकी जनक्रान्ति का धाय-दाय है—आप नवभारत के जनता एक जाति एक प्रान्त एकता ।

इस नाटक में कमल और महावीर का सघर्ष एक ओर से व्यक्ति ध्यति का सघर्ष है तो दूसरी ओर से सामाजिक तथा प्रातिनिधिक दुष्टि से मधुद-मधुह का सघर्ष है । महावीर पूजावाणी गायका का प्रतिनिधि है । कमल का जनक्रान्ति की प्रेरणा इच्छा पूजावाणी महावीर के भाग बनापि नहीं झुबनी । इन नाटक के अन्त तक सघर्ष चलता रहता है । यहाँ तक कि नाटक का समाप्ति के पश्चात् भी प्रस्तुत सघर्ष चलन वाला है । यह गोपक गायिका के अस्तित्व तक चलने वाला सघर्ष है ।

कमल का सघर्ष स्थूल तथा सूक्ष्म सघर्ष है । कमल का अपने बेटे आई का सघर्ष है वह स्थूल सघर्ष है । प्रातिनिधिक दुष्टि से कमल का सघर्ष समाजविधान के पूर्वोपनि के विरुद्ध है । प्रस्तुत सघर्ष सूक्ष्म सघर्ष है । नाटककार ने कमल के लक्ष्य केला के सघर्ष का निवारण देते त केलासकता से किया है ।

रामभारत लाल गुप्त 'पञ्चरत्ना' लिखित—'नया भगवान नाटक' में अध्यात्म से प्रेरित कर्माकार माहून अपने आत्म मित्राओं तथा स्वामिमान की सेवा के लिए प्रतिकूल परिस्थिति में सघर्ष कर रहा है । वह मनुष्यमागीया के जीवन ज्ञान से विवाम करना है । वह मूर्तिपा का कलाकार है । अपने आत्मों के अनुसार वह मूर्तिपा बनाता है । लेकिन मूर्तिपा नहीं विकर्ती । पम का भगवान मानने वाली मूर्तिपा में माहून के आत्मों का रूप घुट रहा है । अतः वह मर्मा की भलाई के लिए समाज में क्रान्ति चाहता है । किन्तु इस क्रान्ति का आधार उत्तपात नहीं बल्कि सत्य और अहिंसा पर आधारित मनुष्यमागीया का जीवन ज्ञान होगा । माहून के मित्र धर्मराज और गायक के विचार भी इसी प्रकार के हैं । अतः इन लोगों का उद्देश्य

साथी से सघर्ष छिड़ता है जो म० गांधी के जीवन दान में विश्वास नहीं करता है और समाज में क्रांति के लिए पूँजीवादियों का खून बहाना चाहता है। मोहन समाज सुधार के लिए सत्य और अहिंसा के बल पर गोपबन्धों में हृदय परिवर्तन करना चाहता है। वह अपने आदर्शों की रक्षा के लिए अहिंसक सघर्ष की स्वीकार करता है।

प्रस्तुत नाटक में स्थूल सघर्ष के साथ साथ सूक्ष्म व्यापारिक सघर्ष की महत्त्व का स्थान मिला है। इस दृष्टि में मोहन का उच्च श्रेणी का सघर्ष उल्लेखनीय है।

२ शोषित किसानों का सघर्ष

कुछ नाटकों में दुष्ट शोषका से शोषित किसान का क्रांतिकारी सघर्ष है। स्वातन्त्र्यपूर्व भारत में अंग्रेजों की कृपा से शोषित जमींदारी अथवा व्यवस्था और महाजनों तथा शोषकों की सहायता से ठाकुर, जमींदार और महाजन ग्राम के अभावग्रस्त किसानों का निमग्न शोषण कर रहे थे। स्वतन्त्रता प्राप्ति के अनंतर भारत सरकार ने किसानों की दयनीय दशा सुधार तथा ग्राम सुधार पर जोर दिया। फलस्वरूप क्रांतिकारी युवकों के नतत्त्व में संगठित होकर किसान अत्याचारी जमींदारों और महाजनों से सघर्ष करने लगे। इस सघर्ष को लेकर लिखे गये नाटकों में बाह्य सघर्ष की प्रधानता है।

इन नाटकों में व्यक्ति-व्यक्ति का तथा व्यक्ति-समूह का सघर्ष परस्पर विरुद्ध मायाओं तथा इच्छाओं का सघर्ष है। यह सघर्ष क्रांतिकारी व्यक्ति अथवा क्रांतिकारी समूह का पूँजीवादी जमींदार तथा महाजन से है। अतः श्रेणी की दृष्टि से प्रस्तुत सघर्ष उच्च श्रेणी का सघर्ष है। इस सघर्ष में समाज की भलाई चाहने वालों की विजय होती है। यह विजय नाटककार के उद्देश्य के अनुसार स्वाभाविक होती है। इस सघर्ष का प्रकाशन स्थूल रूप में हुआ है।

शौल के किसान नाटक में ग्राम सम्बन्धी तथा किसान सम्बन्धी समस्या के सन्दर्भ में व्यक्ति-व्यक्ति का, समूह-समूह का, गोपक-शोषित का सघर्ष है।

गांव का लक्ष्मण ठाकुर (जमींदार) अगदसिंह के पत्नी का गुलाम बनकर किसी की जमीन किसी के नाम लिख देता है। गांव का साहू भी भोले भाले किसानों को फसावट जमीन हड़पता है। साहू जुआरी जोधा को फसाकर नौतोड़ पर बन्धा पाना चाहता है। लेकिन साहू के पहले ठाकुर ही नौतोड़ पर बन्धा पाता है। इससे जोधा की भोजाई सुखिया को बहुत दुःख होता है। वह पति (जोधा का बड़ा भाई धारज) से झगड़ा शुरू कर देती है। जोधा का बेटा पूरन भी जुआरी पिता से घृणा करता है। यह घृणा पिता-पुत्र में सघर्ष छेड़ती है। जोधा की मूर्खता के कारण पति पत्नी में, देवर भोजाई में और पिता पुत्र में सघर्ष छिड़ता है।

गांव पचायत अयाचार पाड़िन बिमान की मद्रासता नही कर मुक्ता । वह तो अयाचारी का ही म ही मिलाना है । स्वयं भान म जमाना चला गई पर वह आत्मा मद्रा गया जिसका नाइ में आत्मा का मन लगा है । अन तेम आत्मा बिमानों का गोपन कर रह है ।

पूरन हम गोपन का गहन क लिए मद्रासता मना करने का नमूना बनाना चाहता है । उस कुछ माया भा मित्र जान है । पर नमूना का मद्रा अछा नला लगता । पूरन अयाच का प्रतिकार लाटा स भा करना चाहता है । पूरन गुप्तर और गुप्तर जस साहमा मायिषा क कर पर पचायत बरन म मद्रासता पाता है । पात्र गाव का ममागनि बन जाता है । बद्र नीताइ पर करजा पाता है । ममिमिनि मनी हान लगती है । गाव बाग न मित्रर दुमन स मुषय किया और जान भा पाइ । ठाकुर ठाकुर का लकर गाव वालों में आरमा मुषय का आग लगान का बागिग करता है । पर उस मद्रासता नही मित्रती । ठाकुर गाव का हया करना है और नु आरमपान कर लाता है ।

हम प्रकार हम नाटक में क्रांतिकारिया का पानक जमाना तथा मानुका प्रया म समय है ।

पानक अग्निहारी कुछ माग जाता है नाटक म प्राप्ति मुषार का ममया क मद्रा में स्थिति ध्वनि क मुषय का अयाच मद्रास का स्थान मित्र है ।

मानु पानपास माठा माठा बानों स भाग भाग नात्रियों का जमाना है और उनका उपबाऊ जमाना लगता है । वह बाला बिमान का उपबाऊ जमाना नृपन क क लिए बाला का करजा नला चाहता है । अनि भान गाव क करजा क जाग म जमाना नही चाहता है । गाव भाग का पना मगा का करजा कर मारय यात्रा कर जान का बजाता है । मगा मानु का बात का सब मानता है । अन मगा और भाग में समय छिह जाता है । हम समय म नाटक का आरम्भ होता है ।

उपर मानु और नृपक बनी बिनिया म, परस्पर विरुद्ध स्वभाव क बाग्य समय छिहता है । बिनिया बहा नक निहर दयागार है । वह कजूम अयाचारी मित्र का विराप करता है । बद्र भाग क पदे लिख कर बमन्तु स प्रस करता है । भाग का निर्मोह नृपक गंधिया और बिनिया म मित्रता है ।

साह नृगा क पिता का जमाना दूगा का उपबाऊ जमाना नृपता है । दूगा हम बात का बदला लन का निश्चय करता है ।

बमन्तु और उसका गदर निवास मित्र प्रकाश, दाना मित्रर गाव वालों को गाव का उपरति का तथा खेता क विकास का अनक यात्राएँ मममात्र है । इनकी यात्राएँ कायचित् हान स बिमाना का लान होता है । इसम बिड़कर साह प्रकाश

की हत्या का पदपत्र रखता है और अपने लठतो से प्रवाग बो पिठवाता है । लेकिन प्रकाश बच जाता है ।

विदिया इस दुष्कृत्य से ऊबकर पिता का धिक्कार करती है । बसन्त, दुर्गा और बनवारी साहू का अंत करना चाहते हैं । साहू भयभीत होकर अपने ही सण्डहर में आश्रय लेता है वही उस काला नाग डसता है उसका अंत हो जाता है । पूँजी-पति साहू की काली करतूत उस नष्ट कर देती है । इस समय में गांव का बल्ल्याण चाहने वालों की जीत हो जाती है ।

रामावतार चेतन के "घरती की महक" नाटक में ग्राम की अनेक समस्याओं का सदन में व्यक्ति-व्यक्ति का बाह्य सघर्ष है । गोविन्दपुर ग्राम में स्कूल में पढ़ाने वाले-नवयुवक सागर का दुष्ट ठाकुर से सघर्ष है । सागर एम० ए- तक पढ़ा है । वह पचायत का सदस्य है । वह गांव के लड़कों को लेकर ग्राम सुधार का प्रयास करता है । दुष्ट ठाकुर को यह अच्छा नहीं लगता । वह गुण्डे साथियों से सागर और उससे परिवार को सताता है । पुलिस भी अयोग्य, अत्याचारी ठाकुर का ही साथ देती है । सागर विस्मय की गोलियाँ चलाकर ठाकुर के दुष्ट साथी लाश्मन, काशी और जगू का खतम कर देता है । सागर खुद पुलिसों के हवाला हो जाता है । जाने के पहले वह गांव वालों को सदन देता है कि अपनी रक्षा आप करनी चाहिए । इस सन्देश में गांव वालों को ग्राम की भलाई के लिए सघर्ष की प्रेरणा दी जाती है ।

यह वस्तुस्थिति है कि ग्रामोद्धार की समस्या का लेकर लिखे गए नाटकों में प्रचारार्थता पर अधिक जोर दिया गया है । परिणामस्वरूप इन नाटकों में कलात्मकता की अवहेलना की गई है । इन नाटकों में या तो अत्यन्त क्षीण बाह्य सघर्ष है अथवा सघर्ष का एकदम अभाव है । इस सदन में परिणाम नाटक निम्नलिखित हैं—

अजयकुमार कृत 'पंच परमेश्वर', ए० रमेश चौधरी 'आरिगपूडि' कृत "कोई न पराया", उदयसिंह भटनागर कृत 'जागीरदार', जगदीश चतुर्वेदी कृत 'कपास के फूल', डी० के० राय चौधरी 'आनंद' कृत 'अनजान रास्ता', दयानाथ झा कृत 'कमपष', बाबूरामसिंह लमरोडा कृत 'गांव का ओर', रमेश महता कृत 'हमारा गांव', रामकृष्ण शर्मा कृत 'युगान्तर' रामगोपात्र शर्मा "दिनेश" कृत 'लोकदेवता जागा', रामदीन पाण्डेय कृत 'ज्योत्स्ना' रामायण दीप्ति कृत 'एक भेंट' सत्य प्रकाश मिश्र कृत 'बदलती दिशा', हरिकृष्ण प्रमी कृत "नई राह" सयद कासिम अली कृत 'ग्राम सुधार' और 'निर्माण' ।

४ जातीय तथा साम्प्रदायिक एकता से सम्बद्ध सामाजिक नाटक और सघर्ष तत्त्व

म० गांधी ने स्वातंत्र्य आन्दोलन के साथ-साथ समाज सुधार के आन्दोलन

का भी आरम्भ किया। स्वतन्त्र आन्दोलन के निर्माण में म० गांधी और डॉ० बाबा साहेब आम्बेडकर ने समाज-मुधार तथा अस्पृश्यता निमूलन के आतिथारी आन्दोलनों का भारत भर प्रचार और प्रसार किया। इन आन्दोलनों से प्रभावित होकर हिन्दी नाट्यकारों ने समाज एवं राष्ट्र की एकता की दृष्टि से जाताय तथा साम्प्रदायिक एकता का महत्त्व प्रतिपादन के हेतु नाटकों की रचना की। इन नाटकों में जातीय तथा साम्प्रदायिक मध्यम का स्थान दिया गया है। इस मध्यम में जातीयता, अस्पृश्यता तथा साम्प्रदायिकता का निनाश अहिंसकारी तथा अवैधानिक सिद्ध किया गया है।

१ अस्पृश्यता-निमूलन के लिए मध्यम

अस्पृश्यता निमूलन सम्बन्धी नाटक बाह्य मध्यम पर आधारित हैं। इनमें परम्पराबद्ध धारणाओं से नई धारणाओं का मध्यम है। राष्ट्र हित तथा मानवीयता की दृष्टि से अस्पृश्यता निमूलन चाहने वाला व्यक्ति अथवा समूह स्वाध के लिए अस्पृश्यता का चाहने वाले व्यक्ति अथवा समूह से मध्यम करता है। यह मध्यम जमाने तीव्र तथा व्यापक रूप ग्रहण करता है। चरम सीमा पर पहुँचने पर मध्यम समाप्त होता है। क्योंकि उस समय अत्याचारों तथा से परिवर्तन होने से दोनों पक्ष समाज हित के लिए समझौता कर लेते हैं। यह समझौता नाटककार के उद्देश्य के अनुसार होता है। अन्ती का दृष्टि से इन समाज नाटकों में उच्च श्रेणी का बाह्य मध्यम है।

बू दावनलाल बजा के निस्तार नाटक में भी अस्पृश्योद्धार का मस्यौदा के सम्मेलन में व्यक्ति-व्यक्ति का, समूह-समूह का मध्यम है। नाटक का आरम्भ व्यक्ति-व्यक्ति के मध्यम से होता है।

गाँव के स्तुम्भ अस्पृश्यों का कुएँ पर पानी भरने नहीं देते। उन्हें पानी के लिए दूसरा का मुँह तकना पड़ता है। बालक नूँ का माँ चाई (महतराइन), सचर सचर, पनघट के पास पाना के लिए तरस रहा है। आमा स्तुम्भ आता है चाई की प्रापना पर ध्यान देता है। अपनी माँ के साथ आए कुएँ बालक नूँ का समझ में कुछ नहीं आता। वहाँ किसी स्तुम्भ का न देखकर वह पनघट पर चढ़ जाता है। उसे नाचे उतारने के लिए चाई आ पनघट पर चढ़ जाती है। नूँ दो पाना भराने के लिए ज़िद करता है। चाई दूधर-उधर दसकर निचय कर लेता है और पाना खींचती है। उस समय कुछ स्तुम्भ आ जाते हैं और चाई का घर लेते हैं। वे चाई को अपना मुनाते हैं, उसका घटा लाटा के आघात से पान्त है। वहाँ प्रतिक्रिया बादी पुराणमतवादी जटाबिकर आ जाता है और स्तुम्भों का अस्पृश्यों पर अत्याचार करने की गठकाता है। इससे मुधारवादी उपद्र और पुराणमतवादी जटाबिकर में मध्यम छिड़ता है—

- 'उपेन्द्र— यह धम ? मानव को नीच समझना कहाँ का धम है ?
- जटाकिंकर— मानव को नीच नहीं समझते, उसके कम को नीच समझते हैं ।
- उपेन्द्र— हम तुम ही कौन से ऊँचे कम करते हैं ? ऊँची जाति ने कहे जाने वालों में ही इतने नीच और कुकर्मों हैं कि परमात्मा को अपनी सृष्टि पर श्लानि होती होगी । चाँई का घड़ा बयो फोड़ डाला गया ?
- जटाकिंकर— मैं उसे चार घड़ों का दाम देता हूँ । (जब म हाथ डालता है । उपेन्द्र की आकृति भयावनी हो जाती है । जटाकिंकर का हाथ जब म अकड़कर वहीं रह जाता है ।) कुर्मा असुद्ध हो गया । सारा जल फिकवाना पड़ेगा । दँग तुम्हारे मेहतर उसका लर्चा ?
- जटाकिंकर का एक साथी— हम तो कहते हैं कि एक दिन जमकर हो जाये । जिसके जी में मरी हो सामने आय । धम का यह सबट हमारी लाठी से ही टूटेगा ।
- उपेन्द्र— अग्रे को दिन म जो नहीं दिखलाई पड़ सकता ।
- वही— रोक लो पड़ित दादा हमारी लाठी उठने के बाद बैठना नहीं जानती । '

जटाकिंकर और बरसातीलाल धाम के घृत और स्वार्थी नेता हैं । बरसातीलाल पुर पचायत का प्रधान है । य दोनों भी मेहतरों चमारों के साथ मनुष्यता का बर्ताव करना नहीं चाहत । लेकिन जटाकिंकर की छोटी बहन कादम्बिनी और बरसातीलाल की बेटी सेवती दोनों सुधारवादी हैं । अतः कादम्बिनी और सेवती अस्पृश्यों का पक्ष लेकर सुधार का बाय करने का निश्चय करती हैं । कादम्बिनी नङ्ग को अपने घर बुलाती है और उसे पढ़ाती है ।

मेहतर स्पर्शों के अत्याचारों के विरुद्ध हड़ताल करना चाहते हैं । लालाघर विधानसभा का एक अस्पृश्य सदस्य है । अस्पृश्य रामदीन पढ़ा लिखा है । उपेन्द्र, लीलाघर और रामदीन के नेतृत्व में मेहतर और चमार मिलकर क्रांति का नारा लगाते हैं— क्रांति धिरजीवी हो । छुआ छूना का नाग हो । हमारा वेतन बढ़ाओ । हमें कुआँ से पानी भरने दो । मंदिरों में प्रवेश करने दो । अत्याचार का घुर्मा बन जावे । हम सत्याग्रह करेंगे ।'' इस प्रकार नारे लगाते हुये सभी सत्याग्रही जटाकिंकर के पड़ोस वाले कुँये पर पानी खींचने को चले जाते हैं । यहाँ सघप समूह समूह के सघप का रूप धारण करता है ।

लीलाघर पानी खींचने को पनघट की सीढ़ी पर चढ़ता है तो स्पर्श लठत

उसे घबका कर गिराते हैं। उपाद्र अग पड़े जाता है। बटू गरज कर कहता है—
उपेन्द्र—मुझे मारो। है नम ?

एक सटत—(हॉफता हुआ) तुम्हें नहीं तुम बाह्यण हा।

उपाद्र—इस घरी मुझे मगी ममसो।

एक हरिजन सटत—(आग बत्कर) मुझसे निबटा थापडा छाँटूंगा।”

गाव से ऊँची जाति वालों के लठत दोड़त हुए आ जाते हैं अस्पृश्यों की बस्ती में भी लठत दोड़त हुए आ जाते हैं। गानों समूह एक-दूसरे का पीछे का पीछे लत है। जब कुछ अस्पृश्य लठत कुण पर उड़ जाते हैं तब मारपाट गुरू हो जाता है। सघन चरम सीमा पर पहुँच जाता है। कान्तिम्बिनी उपाद्र जून खगवा को रावत है।

अब मन्दिर प्रवण का ममस्या उलझता रहती है। राधा कृष्ण के मन्दिर में प्रवण करने का अस्पृश्यों का जुटूस आ जाता है। ब्रह्मातीला और पुजारा अस्पृश्यों को मन्दिर में प्रवण करने नहीं लत। नदू और लालाघर मन्दिर में बाबा मा भीतर पहुँच जाते हैं। उनके पीछे चाई भी आता है। बरसाता की लठा के एक प्रहार से बाद अचत हाकर गिर जाती है। इससे सघन मयानक रूप धारण कर सक्ता था पर उपाद्र कान्तिम्बिनी और सुक्ता सभा का समझान और गात करने में सफल होत है।

बाद चन में आ जाता है। रामनाथ का आपत्ति में जमान के हत बरसाती का रत्ना दुआ पश्यन अवकाश हो जाता है। पश्चिम बरसाती का पकड़ना चाहता है। लेकिन उसमें तथा जटोरिकर में परिवर्तन हाता है। स्वतन्त्रता दिन पर सभी में मेल मिठाप होता है।

प्रस्तुत नाटक में बाह्य सघन का समान्ति कृत्रिम रीति से का गई है। प्रति क्रियावाहियों में आ परिवर्तन निश्चाया गया है यह स्वाभाविक और यथाय नहीं लगता है। परिवर्तन का आधार अधिक स्वाभाविक और यथाय होना चाहिए था।

प्रस्तुत नाटक का बाह्य सघन उच्च श्रेणी का सघन है। इस सघन का उद्घाटन स्पूल है।

हरिचन्द्र सत्रा के ‘अमर बल (१०५३) नाटक में ब्रह्मादर के परिवार में मय-पुरात जीवन मृत्या के सन्तम में पन्थि अन्ति का माना-युव का पुरानी और नई मायताशा का सघन है।

ब्रह्मादर का य है पर बहा गाना (धर का मालकिन) पुरानी गान बनाय रतन का भरमक चला करना है। उसके बटू सभाज मुधाखाता हान के कारण

अस्पृश्योद्धार का काय कर रही है । फलस्वरूप मदन और छोटी बहू पुराणमतवादी दीदी से सघर्ष घेड़ते हैं ।

नाटक के आरम्भ में बड़ी दीदी और शरबती भगिन का सघर्ष है । यह सघर्ष पुरानी और नई मायताआ का सघर्ष है ।

'बड़ी दीदी'— जान तुम लोगों के मित्राज इतने बगो बिगड़ गये हैं ? दिमाग फिर गया है बड़े धरो में क्या खाकर ।

शरबती— अब जुग बदल गया है माँ जी, अब न सहत हैं हम ऐसी बातें । और यह रोज़ रोज़ की मिडकी धुडकी भी नहा सही जाती हमसे । कम्मी सही पर हैं तो हम भी इंसान ।

बड़ी दीदी— जबान सम्हाल नही खिचवा दूंगी खड़ी खड़ी की ।

शरबती— ऐ, खाने को क्या दौड़ती है । ल जा रही हूँ । अब देख लना कोई नहीं आयेगा इस हवेली में हमन भी एका कर रखा है । तुम्हारे पास धन है तो हमारे पास भी एके का बल है । ' '

इससे सूचित होता है कि अब अछूता ने, दलितों ने अपने उद्धार के लिए सग ठन किया है । वे अपने अधिकारों को पाने के लिए सघर्ष करना चाहते हैं । अब जमींदारों का मनमाना हुकम उन पर नहीं चलेगा ।

मदन की पत्नी (छोटी बहू) दलितों का पक्ष लेती है । वह अछूतों की बस्ती में जाकर अपने उद्धार के लिए अछूतों का प्रेरित करती रहती है । इस कारण से बड़ी दीदी और छोटी बहू में सघर्ष छिड़ता है ।

बड़ी दीदी— हमन नहा देखे ऐसे जमाने । आय हाय । यह कम्मी लोग भी हमारे आगे जबान खोलेंगे यह किसे मालूम था ? जाने किस जम के कर्मों का फल मिल रहा है हम ।

छोटी बहू— यह उस अमाय का बदला है माँ जी जो हमारा समाज दाताचिदो से इन कम्मिया पर करता चला आ रहा है ।

बड़ी दीदी— अरी तुम पढो लिखी लडकियों की बुद्धि भ्रष्ट कर दी है अग्रजी पढ़ाई में । समाज की वणव्यवस्था किस के लिए की गई थी ।

छोटी बहू— वण व्यवस्था स्वार्थी जन नेनाओ और विशेष बगों के हितों का सरक्षण करने के लिए की गई थी । कम्मी का इसलिए नहीं उभरने दिया गया कि कहीं वे अपने मानवीय अधिकार न माँगने लगे । और धम तथा समाज के नाम पर स्वार्थी बगों ने नीच जात वालों को यह बताया कि तुम्हारी दासता कर्मों का फल है तुम्हें ईश्वर के पाप से संतुष्ट रहना चाहिए । समाज की सेवा करते हुए अपने धर्म का

पालन करना ही सबसे ऊँचा जीवन है। लेकिन हम जानते हैं कि भाग्यवाद और घमसान का नाम पर कितना अत्याप हुआ है।

बड़ी बू— यही बात मुझ एक आँख नहीं। जहाँ जहाँ मुझ मुँह बघाती है और कमिया भगियों कमारों के लिए घर में महाभागत मचाने का तयार रहना है।^१

इस प्रकार पुरानी और नई मायताओं का लहर बहा दीना और छाटी बू में मध्यम छिड़ना है। बहा गीना का छाया रुकना मन्त्र भा नई मायताओं का मानन वाला है। वह अपना पना और डॉ० मीना के साथ दलिताना के लिए अछूतों का बस्ता में जाता है और मुँह काय करना है। मन्त्र जमाना प्रयास करना करता है। जिस जमानारी के (पाप के) आधार पर आ हवला मड़ा है मदन उस छाहकर गहर चला जाना चाहता है। इसमें मन्त्र और बड़ी दीदी में मध्यम छिड़ता है। मन्त्र घर छाहता है और अपना पना का लहर गहर चला जाता है।

बहा बू अमर मन्त्र की भाँति एक्काय में हूँ पर और अनिवारा मही है। उसमें आ तरिक मध्यम छिड़ता है। न वह कानिबारा भाँ का साथ में मकता है, म पुराणमतवादा माता का। वह डॉ० माना से विवाह करना चाहता है। अमर दुविधा में मुक्त होकर गलकर विरोध करता है। अन्त में माना का मानना पड़ता है। वह माना में विवाह करने के लिए अमर की अनुमति देती है। मन्त्र का मा वापस बुलाती है।

प्रस्तुत नाटक का बाह्य मध्यम उच्च श्रेणी का मध्यम है। इस मध्यम में नय तथा कानिबारी विचारों का विजया होना स्वाभाविक है। मध्यम का निर्वाह प्रभावशाली ढंग से किया गया है।

आन दरवाना जन में मास्टरजा (१९६०) नाटक में गृहांत के वातावरण के सद्भ में अस्पृश्यता के समस्या का एकाग्र किया है। प्रस्तुत नाटक में उक्त समस्या का लहर आँख से अन्त तक व्यक्ति-व्यक्ति का मध्यम, व्यक्ति-समूह का मध्यम, समूह-समूह का मध्यम है। नाटक के आरम्भ में व्यक्ति-व्यक्ति का मध्यम छिड़ता है। आगे चलकर व्यक्ति-व्यक्ति के मध्यम का रूप और सामूहिक मध्यम में होना है।

गिरधारा और घमोगराम—उद्धत रह—मास्टरजा के यहाँ चारा कर भाग रहे थे, कमार होकर उन दोनों का पकड़ कर मास्टरजा के पास ले आया है। यहाँ से मध्यम का आरम्भ होना है।

घमण्डा, मुँहा गिरधारा गहर तथा मास्टर का घमकाता है। वह गहर के मुँह पर तान चार समाच लगाता है। मास्टर का भी मारन बढ़ता है। लहर गिरधारा का हाथ पकड़ता है। मास्टर आवाग में गिरधारा के मुँह पर एक चार

का धप्पड़ लगाते हैं। शंकर भी उग्र रूप धारण करता है। गिरधारी और घसीटा राम भाग जाते हैं।

सधप बढने लगता है। गुण्डा लडको के गुण्डा बाप मास्टर तथा चमार शंकर को धमकाने आ जाते हैं। गिरधारी का पिता चौधरी जीवनराम और घसीटा राम का पिता पंडित मुखराम दोनों घूत्त, मक्कार स्वार्थी नेता हैं। चौधरी जीवनराम मास्टर को धमकाकर पूछता है—'मैं पूछूँ हूँ कि तुम्हें यू हिम्मत कैसे हुई कि तुम हमारे लडकें पे हाथ उठाओ और उसे मारमार के अघमरा कर दो ? मास्टर जी, मैं बहुत दिनों से देख रहा हूँ इन चमारों ने सरकारी पर कमर बांध रखी है इनकी इतनी मजाल कि हमारे लडके पर हाथ उठाते हैं कल को हमारे ऊपर हाथ उठान लगेगा देख लेना।' मक्कार पंडित मुखराम भी आग में घी डालने का काम करता है।

इन दोनों की घिसातक बाता पर प्रहार करत हुए मास्टर जी की पत्नी विद्या पूछती है—'क्यों क्या हरिजन आदमी नहीं होते ?' मास्टर जी भी सवाल करत हैं—'चौधरी साहब, भरी समझ में तो यही नहीं आता कि इस बात में ऊँच नीच का सवाल कहाँ से आ गया ?' मास्टर जी तथा उनकी पत्नी विद्या जाति पानि को नहीं मानते। अपन यहाँ सभी के साथ समता का व्यवहार करत हैं। लेकिन चौधरी जीवनराम और पंडित मुखराम की समझ में मास्टर जी की बातें नहीं आता। दोनों न चले जाने के पूव मास्टर जी को धमकाया कि—'चमारों से अपना सम्बन्ध तोड़ दो नहा तो पाठशाला बंद की जायेगी। जात बिरादरी में बाहर कर दिया जायगा छुक्का पानी बंद कर दिया जायगा।

मास्टर जी बदमाशा के धमकाने से भयभीत नहीं होते बल्कि वे दढ़ता के साथ अपने सत्य पक्ष का समर्थन करत हैं। बदमाशों के चले जाने के बाद मास्टर जी गकर तथा अपनी पत्नी विद्या से कहते हैं—'जात बिरादरी क्या सत्तार की आँखों पर परदा पड़ जाए फिर भी सत्य ता सत्य ही रहगा।'

चमार शंकर को लगता है कि अपने कारण मास्टर जी पर आपत्ति आ रही है। वह साबत है हम नीच जाति वाला को इस प्रकार का सधप नहीं छेड़ना था। लेकिन मास्टर जी भोलमाले शंकर को समझात हैं कि तुम अपने को नीच न समझा—'दस गकर भाई यही बात ता सार झगड़े का जड़ है। अरे अपन मन में चार है तो गरा का क्या राना ? मैं पूछता हूँ कि ये लोग ऊँची जात के हैं तो क्या

१ आनंद प्रकाश जन-मास्टर जी-पृ० १२-१३ (प्र० सं० पन् १९६० ई०)

२ वही, पृ० १४।

३ वही, पृ० १४।

४ वही, पृ० १९-२०।

उनके आठ हाथ पर हैं और तुम जो अपने को नीला जानो का समझते हो तो क्या तुम कामधाय करने में उनसे कमजोर हो ?

गहर-अब तो मास्टर जी पर भी ऊँची ज्ञानवाणी का आटा-बहुत भार तो पड़ ही है । वा चाहें तो एक दिन मैं हमें भीम के रूप दें । पुराने जमादार हैं-नजर पर लगे तो किसी मजूरी तक मिथानी मुगबिज हो जा ।

मास्टर जी-इस जोर के चलने में ही तो मज्बूत सबके अलग ही गति और ज़ोर के जान बाट पड़ते हैं गए । पर चाहे कोई जर्मिनार भी चाहे रिमान मजदूर भगवान की नज़रों में सब एक है ।

गहर-झार तो जनम से ही भाग पड़ है । किसी झारा माघ छोट तो मास्टर जी । झारा माघ लग के क्या अपने भाग में भी जीव लाया ?

मास्टर जी-यह क्या बड़ो हो गहर भाई ? जिन्हें मैं अपना भाई समझता हूँ, जिनकी सेवा करना मैं अपना धर्म समझता हूँ उन्हें छोड़ दूँ । एक क्षीण दूसरा क्षीण से कह कि तू मेरा माघ छोट ? । ह । समार दूसरे में उधर ही जाए गकर भाई अपनी जान लेकर भी मास्टर जाननाथ मक्काई की तरफ का नहा छोड़ सकता । (गम) छोटपन की भावना का मन में निवास । समार में बड़ी मनुष्य मरना जाना है जो मीना जानकर चलता है ।

मास्टर जी गहर में छिपा हुआ हानता का भाव निकाल बाहर कर मन में मजबूती पाते हैं । मास्टर जी गहर और बिछा मक्काई के लिए अगस्त में भलाई के लिए अवाधारिया अवाधियों में मजबूत करने का प्रयत्न करते हैं ।

चौधरा जीवन्तराम और पंडित मुनिराम के भटकाने पर गाँव के गुण्ठा गंग मास्टर और गकर का गठिषों में पीत है । गकर लाटा उस प्रतिहार करने की हुना है पर मास्टर का रोकते हैं और अहिमात्मक प्रतिहार का अपनाते ? ।

मास्टर जी पर आधिक आपत्ति का ज्ञान हमलित पाठपाठा के का जानी है । स्वयं के इन अवाधारा का लवकर मभा अस्वस्थ प्रतिहार के लिए कमर कमन है । मास्टर जी का म का मद्र, गढ़े, कट-कट आदि लाकर मन है । मास्टर जी बड़े प्रेम से उन चारों का स्वाराग करते हैं । इसमें गुण्ठा स्वयं जग उठते हैं और मास्टर जी तथा अस्वस्था का अधिकारिक तग करने के लिए गरकावे माचते हैं ।

एक दिन स्वाग दलन गव रामू (मास्टर जी का इकलौता बेटा) का गिरधारी और घमांगाराम गुरु पाते हैं । इसमें गमू का भन हाता है । पुत्रिम गिरधारा और घमांगाराम का पकड़कर जाता है । अपने गठन का ममाथ्य मजा में मुक्त कराने के लिए चौधरा और पंडित मास्टर जी में ममा वाचना करते हैं । गाँव की

मलाई के लिए प्रयत्न करो का वचन लेकर मास्टर जी चौधरी और पंडित को क्षमा कर देते हैं । मास्टर जी चकर के बेटे हरिषा को अपना रामू मानने लगते हैं ।

प्रस्तुत नाटक में सघष की समाप्ति कृत्रिम है । जिस घटना के आधार पर चौधरी और पंडित का हृदय परिवर्तन दिखाया गया है, वह स्वाभाविक एवं समय मीय नहीं लगता है । प्रस्तुत नाटक का वचारिक सघष उच्च श्रेणी का सघष है ।

रमश मेहता के 'रोटी और बटी' (१९६०) नाटक में सूचित किया गया है कि ऊँच नीच भेद भाषा को मिटाकर रोटी और बटी का व्यवहार होना चाहिए । इस सन्दर्भ में प्रस्तुत नाटक में बाह्य सघष को स्थान मिला है ।

मोची रविदास का बेटा राजू बानून की परीक्षा पास कर मजिस्ट्रेट बन गया है । वह पढ़ी लिखी ब्राह्मण युवता नलिनी से प्रेम करता है । दोनों एक दूसरे को चाहते हैं । परंतु नलिनी को पता नहीं है कि राजू मोची का पुत्र है । राजू माँ बाप से कह देता है कि उसने प्रेम में नलिनी का बहुत कुंठ झूठ कह दिया है । यहाँ तक कि अपने माता पिता मर गये हैं ऐसा भी उसने कह दिया है । इस बात पर खेद प्रकट करते हुए राजू कहता है—

“राजू—काश कहने के बाद मैं अपनी जवान काट सकता लेकिन तीर चमान से निकल चुका था ।

रविदास—जीर, अरे तेरे इस तीर ने मिटे हुए सब पाव हरे कर दिए हैं जालिम । आज फिर वह स्कूल दिखाई दे रहा है जहाँ से हम बच्चे मारकर निकाला जाता था । वह गाँव का कुँआ जहाँ पानी पीने के लिए मीत का सामना करना पड़ता था । वह मंदिर और शिवालय जहाँ पशु तो आजादी से घूम सकते थे मरे जस इंसान नहीं । यह सब कुछ होते हुए भी दिल की जोत टिमटिमाहू हा थी, बुझी नहीं । इस आस पर कि एक दिन इंसान इंसान को परछेमा, उसकी जात की नहीं । वक्त पलटा—स्कूलों के किवाड खुल गए, कुँआ न हम आजादी, मादरो न हमें अपना लिया और आज आज तूने सब कुंठ पाकर माँ-बाप को खो दिया ।” पिता का अंतिम वाक्य राजू के हृदय में तीर जसा खुंमता है । वह अपराध का अनुभव करने लगता है ।

नलिनी को पता चलता है कि राजू चमार है तो वह राजू के घर आकर राजू का अपमान करती है । इससे राजू में परिवर्तन होता है । वह स्वाभिमान की रक्षा के लिए मर मिटने तैयार होता है—

राजू—बया हम इंसान नहीं हैं ? हमारा मजहब हिंदू नही है ?

रविदास—बया नहीं । हम इंसान भी हैं, और हिंदू भी ।

राजू—ता फिर हमसे उबरने क्या ? बीन से वन में लिखा है इमान जम त
छाया या बड़ा होना है । बीन में गाम्भ्य में लिखा है कि गुन क एक से
अधिक रंग हुआ है ?

रविदास—लिखा वहीं नहीं मिरर समझ न लता हम समझाया है ।

राजू—ता क्यों न आग लगा न। आए हम समझ की जो इमान का इमान
नहीं पग समझा है । '

इस प्रकार राजू समझ का विषादक परिणाम में सघर्ष करने की प्रवृत्त
होता है । उपर नलिनी को पता चलता है कि उसका बाधा प्रमत्तव्य गारुती (अव
रिणामक जड़) का अपनी जवाना में एक निम्न जाति की स्त्री में सख्त प रहा था।
उस सख्त प में मन्तराम का ज में हुआ है जो चमारा की बरना में पाला पोसा गया
है । इस जानकारों में नलिनी में परिवर्तन होता है । यह राजू में विवाह करने का
हनु राजू का घर जाती है ।

इस बात का अनविन लाभ उठाने तथा रक्षण की इच्छा का मिश्रण में
मिलान का दुष्प्रभाव में हीरान में तथा मुगला में लाना का बहाना है । लोगों की
भीड़ नार लगाती है और राजू में नलिनी का विवाह न । हान नवा चान्नी । तब
समानक सघर्ष छिड़ने वाला था । पर पृथ्वी दूस्तेवर और प्रमत्तव्य गारुती का
जात है और मङ्गरी हुई भीड़ का समझान है । प्रमत्तव्य गारुती जानि नवा की
मिशन के लिए राजू और नलिनी का विवाह का समर्थन करता है ।

इस प्रकार इस नाटक में समाज की विषादक प्रथा के विरुद्ध क्रांतिकारों
एक-दो तथा अल्प-दो का सघर्ष है ।

प्रस्तुत नाटक में सघर्ष का समाप्ति स्वाभाविक है । इस सघर्ष में मुनिमिन
नलिनी और प्रमत्तव्य गारुती में जो उचारित परिवर्तन हुआ है वह स्वाभाविक
तथा यथार्थ लगता है । प्रस्तुत उचारित सघर्ष उच्च श्रेणी का सघर्ष है । इस सघर्ष
का प्रभावगाली निर्वाह में नाटककार का सफलता मिली है ।

असु-पाठार की समस्या का लक्ष्य जिस समय में नाटक में सघर्ष नहीं का
बराबर है । इस प्रकार नाटकों में रत्न बी० ए० लिखित अर्थात् नही नही' रघुनाथ
चौधरी लिखित अर्थात् का लक्ष्य और कमगवान पाठक लिखित 'अल्पदय' इन
नाटक की समाविष्ट किया जा सकता है ।

(२) समाज तथा राष्ट्र की एकता लिए के सघर्ष

राष्ट्र हित का दृष्टि में साम्प्रदायिकता तथा धार्मिक अन्धभाव का निरपेक्षता
निष्ठान के हत लिख गया नाटकों में ध्यान बाह्य सघर्ष है । कथानक में भटनागरकृत

‘सगम’, राजा राधिकारमणप्रसादसिंह वृत्त ‘धम की घुरी’ और ‘अपना पराया’ में हिंदू मुसलमान का क्षीण सघष है। इस सघष की परिणति हिंदू मुसलमान में एकता स्थापन में होती है। लेकिन इन नाटकों में सघष का प्रत्यक्ष रूप से चित्रण बहुत कम हुआ है।

आचारनाथ दिनकर ने भी भावनात्मक एकता का महत्त्व निर्देशित करने के हेतु नवविहान नाटक का निर्माण किया है। पर इसमें सघष का नितात्त अभाव है।

५ शासकीय अन्याय एवं चोटियों से सम्बद्ध सामाजिक नाटक और सघष तत्त्व

शासकीय अन्याय एवं चोटियों से सम्बद्ध नाटका में स्वातंत्र्यपूव तथा स्वातंत्र्योत्तर कालीन सत्ताधारियों की घृता, स्वार्थापता और प्रजाहित के प्रति कृत्य विमूलता को उजागर किया गया है। इन नाटकों के लिखन का उद्देश्य अन्यायी शासन के मूलोच्छेदन की प्रेरणा देने का है। इस दृष्टि से इन नाटकों में राजनीति से सम्बन्धित घातावरण को स्थान दिया गया है।

उक्त उद्देश्य के अनुसार इन नाटका में स्वातंत्र्यपूव तथा स्वातंत्र्योत्तर कालीन सत्ताधारियों से सम्बन्धित राजनैतिक परिवेश के सन्दर्भ में क्रांतिकारी व्यक्ति अथवा अभाव तथा अन्याय से पीडित प्रजा का सत्ताधारियों, पूँजीवादियों एवं अवसरवादी नेताओं की घातक नीतियों से सघष है। अतएव इन नाटकों में समाज तथा प्रजा के हित अहित सम्बन्धी परस्पर विरुद्ध विचारधाराओं के सघष की प्रधानता है।

डा० गोविन्ददास ने स्वातंत्र्यपूव काल के राजनीतिक परिवेश को लेकर प्रकाश, सेवा पथ और ‘सिद्धांत स्वातंत्र्य नाटकों का निर्माण किया है।

प्रकाश (१९३५) में पूँजीपति और यापारी दामोदर मुत्ता मिनिस्टर घनपाल हिंदू महासभाई पण्डित विश्वनाथ मुस्लिम लीगी शहीद बख्त पत्रकार कन्हैयालाल, बकीर नसफील आदि नेताओं ने राजनीति को अपने स्वायत्त का माध्यम बनाया है। अंग्रेजी सरकार में इन लोगों की साठगाठ है। इनका काय है अंग्रेजी अफसरों की चापलूसी और जनता के साथ विश्वासघात करना। जमींदार अजय सिंह ने भी स्वायत्त के लिए अंग्रेजी सरकार से सम्बन्ध बना रखा है। नाटक के आरम्भ में ही जमींदार अजयसिंह ने उपयुक्त नेताओं की उपस्थिति में अंग्रेजी गवर्नर के लिए प्रीति भोज आयोजित किया है। वहाँ साधारण व्यक्तियों के बैठन का व्यवस्था अलग की गयी है। यह प्रकाश (अजयसिंह का पुत्र) से सहा नहीं जाता। वह भेद भाव का विरोध करता है। वह प्रीति भोज से असहयोग कर साधारण लोगों का नेता बन जाता है। वह ‘सत्य समाज की स्थापना कर स्वार्थी नेताओं

के लोग का पर्दाफाश करता है। वह समाज हित के लिए महात्मा गांधी व मांग का अनुसरण करता है और टुष्ट नताशा की अवसरवादी नीति व विरुद्ध सघष करता है। प्रस्तुत सघष उच्च थैणी का सघष है। पर इस सघष का प्रकाशन अति गम्य स्थूल है।

सिद्धान्त स्वातन्त्र्य में युवक त्रिभुवनदास बगाल व एकीकरण के लिए बहिष्कार का आन्दोलन चलाना चाहता है। अंग्रेजों के लाभ के लिए लाठ बजाने में बगाल के दो टुकड़े कर हिन्दू मुसलमान के सघष का बढ़ावा दिया है। इससे विरोध में त्रिभुवनदास अपने साथियों के साथ असहकार का आन्दोलन करना चाहता है। लेकिन त्रिभुवनदास के पिता चतुर्भुजनाथ अपने धन की रक्षा के लिए अंग्रेज सरकार की नीति का समर्थन करते हैं। अतः वे नहीं चाहते कि अपना पत्र सरकार की नीति का विरोध करे। त्रिभुवनदास पिता की भावना पर ध्यान नहीं देता। वह स्वयं को सिद्धान्त-स्वातन्त्र्य का पूजक मानता है। वह सरकार से सघष करने लगता है। सघष करते हुए त्रिभुवनदास बड़ा नेता बन जाता है।

त्रिभुवनदास बड़ा नेता बनने पर पक्ष का पुजारी बन जाता है। वह लाभ के लिए सरकार का पक्ष लेकर प्रांतीय होम मन्बर बन जाता है। इस समय त्रिभुवनदास का पुत्र मनोहरदास विद्रोही बन कर अंग्रेजों की अध्यापकारी नीति का विरोध करता है। इस विरोध में पिछे हटने वाले मनोहर और उसके साथियों पर सरकार गोली चलाती है। मनोहर घायल हो जाता है। मनोहर के घायल होने पर लाला चतुर्भुजदास सरकार की राजनीति का धिक्कार करते हैं। पर त्रिभुवनदास में अनुकूल परिवर्तन नहीं होता।

इस प्रकार नाटक में राजनीतिक परिवर्तन के मन्दम में बाहर भी सघष है और घर में मा-पिता पुत्र का-सघष है। पिता पुत्र का सघष राजनीति का दृष्टि से परस्पर विरुद्ध मामला का सघष है। प्रस्तुत सघष उच्च थैणी का वैचारिक सघष है।

समापन (१०४०) नाटक में सघष का अभाव है। चतुर्भुजनाथ वमा कुत घीरे घर नाटक में भी सघष का अभाव है। इन नाटकों में स्वतन्त्र्यपूव राजनीतिक वातावरण की चल्क मिलता है।

हरिकृष्ण प्रसा के मरणक (१०५५) नाटक में मा स्वतन्त्र्यपूव काल के राजनीतिक परिवर्तन के आधार पर काँग्रेस का गद्दा के मन्दम में बाह्य सघष दिखाया गया है। उम्मादसिंह के मरणक जालिमसिंह काठा की राजसत्ता पर अपना पूरा पूरा नियन्त्रण चाहता है। अतः वह उम्मादसिंह की मृत्यु के बाद गद्दा पर बैठ किशोरसिंह (उम्मादसिंह के पुत्र) को अपने हाथ का मिलीना बनाने का प्रयास करता है। लेकिन इस प्रयास में जालिमसिंह की सफलता नहीं मिलती। जालिमसिंह और

उमका बेटा माधोसिंह अग्नेजा की सहायता लेकर काटा की राजसत्ता हस्तगत करने का प्रयत्न करत है ।

जालिमसिंह का (देशभक्त) दासीपुत्र गावधन और उसकी प्रेयसी दुर्गा महा राव किशोरसिंह का पक्ष लेकर अग्नेजों से लड़ते हैं । प्रजा भी किशोरसिंह का पक्ष लेकर अग्नेजों से लड़ती है । इस सघर्ष में गावधन का भाई पद्मीसिंह वीरगति पाता है । सघर्ष रुक जाता है । दोनों पक्षा में सुलह हो जाती है ।

गावधन का सघर्ष उच्च श्रेणी का सघर्ष है । प्रस्तुत सघर्ष क्रमशः अरम भीमा पर पहुँच कर समाप्त हुआ है ।

लक्ष्मीनारायण लाल का 'सूला सरोवर' (१९६०) एक प्रतीकात्मक नाटक है । इसमें काल्पनिक राजा की कथा के द्वारा दिखाया गया है कि स्वार्थी तथा लोक हित की दृष्टि से उत्तरदायित्वहीन राजकर्त्ता के कारण राज्य में किस प्रकार सघर्ष छिड़ता है । यह सघर्ष एक ओर स राजकर्त्ताओं का आपसी सघर्ष होता है, तो दूसरी ओर असंतुष्ट एवं विद्रोही प्रजा का स्वार्थी सत्ताधारी से होता है ।

छोटे राजा की सिंहासन पर अभिषिक्त होने की तीव्र इच्छा है । अतः वह इच्छा पूर्ति के लिए बड़े राजा अर्थात् बड़ा भाई से सघर्ष छेड़ता है । बड़े राजा की हत्या का प्रयत्न किया जाता है । इस सघर्ष को रोकने के लिए बड़ा राजा सन्ध्या लेता है । छोटा राजा नगरी का राजा बन जाता है ।

छोटा राजा अपनी कथा का विवाह उसकी इच्छा के विरुद्ध मनापुरी के राजा के साथ कराना चाहता है । इससे मुक्त होने के लिए राजकुमारी सरोवर में डूब कर आत्मघात कर लती है । आत्महत्या से सरोवर का पानी मूस जाता है । प्यासी प्रजा में असंतोष उभरता है । नयासी (बड़ा राजा) लोगों का अपना अधिकार पाने के लिए विद्रोह की प्रेरणा देता है । प्रजा अग्राणी राजा का पदच्युत करने के लिए उग्र सघर्ष करने लगती है । नगरी का राजा भाग जाता है । राजा कथा का प्रेमी और पुरुष सरोवर में अपना बलिदान कर देता है । सरोवर में पानी ही पानी भर जाता है ।

प्रस्तुत नाटक में जो प्रजा का अत्याचारी शासक के विरुद्ध बाह्य सघर्ष है वह उच्च श्रेणी का सघर्ष है । इस सघर्ष की समाप्ति स्वाभाविक है । इस सघर्ष का निर्वाह कलात्मकता से किया गया है ।

मानदव अग्निहोत्री द्वारा प्रतीकात्मक नाटक 'गुलरमुग' (१९६८) में सत्ताधारी का अवसरवादिता के सदृश में सघर्ष की अत्यन्त महत्त्वपूर्ण स्थान मिला है । इस नाटक में काल्पनिक राजा और उसका मन्त्रिमंडल है । साथ ही साथ विरोध करने वाले विरोधी नेता भी हैं । प्रस्तुत नाटक में राजकर्त्ताओं की तथा विरोधी नेताओं की स्वार्थी विश्वासघाती और भ्रमयुक्त राजनीति है । यह तथ्य किसी भी

युग के (ललित नाट्यकार का ध्यान आज के युग पर अधिक है।) सपनों विरासत पाना छूटा पासकों तथा विराधियों पर गाना है। प्रस्तुत नाटक में आज के राजनीतिक क्षेत्र में उपलब्ध सभा प्रकार की चालाकियों घामवाजिया और सपना मूल्य बातों को स्थान मिला है।

गुनरनगर का राजा बचल गुनरमुग जमा प्रवृत्ति का नया अपितु एक सच तन गुनरमुग जमा प्रवृत्ति का है। आसक्ति के समय गुनरमुग की एक बिगड़ प्रवृत्ति निम्नादि गता है जो उस भ्रम में डालता है। किसी आगति के कारण प्रयत्न का अगु रनित रूपकर गुनरमुग भातों समस्त अपनी बाय रत में डूबा गता है और पलायन की उस सम्पूर्ण अनुभूति में यह कल्पना करता है कि उस कोई नहीं दस रहा है—उस कोई नहीं समस्त रहा है उस कोई नहीं जान रहा है और वह मुरगित है। ललित सचतन गुनरमुग का प्रवृत्ति इसमें निम्न होता है। सचतन गुनरमुग अच्छा तरह जानता है कि उस सब गलत है सब समस्त गलत है सब जान गलत है और वह मुरगित नहीं है।

सचतन गुनरमुग का प्रवृत्ति विमा भा पासक में निम्नाई दगा जो अपन छावहित के कतम्भ को नहीं निमागा जानबूझकर लागों का बीमों में घुल झोंकता है और अपना स्वाय साधन में व्यस्त रहता है। गुनरनगर का राजा उन प्रवृत्ति का सचतन गुनरमुग है। वह लाग का इस प्रकार का व्यवहार नहीं गता चालता कि लागों का ध्यान राजा का विराध करने पर केंद्रित हो पाय। अतः वह अपना पासक एवं सत्ता को मुरगित रखने के लिए लागों का ध्यान एक महान बाय का आर आकर्षित करता है। वह महान बाय है मान का 'गुनर प्रतिमा' का निर्माण और उस पर स्वगच्छन का स्थापना। राजा इस वस्तुस्थिति का जानता है कि गुनर की प्रतिमा के निर्माण में और उस पर स्वगच्छन का स्थापना में राज्य के अप बाय स घन का बहुत अधिक व्यय हो रहा है। इस बहुत अधिक व्यय का प्रमुख कारण राजा जानता है। वह कारण यह है कि इस बाय के महान विकास मया महामंत्री गता मन्त्रा भाषण मन्त्रा राज्य के घन का व्यह्वरण कर रहे हैं, भ्रष्टाचार कर रहे हैं। ललित यह जानते हुए भी राजा किसी मन्त्रा का विराध नहीं करता। क्योंकि वह जानता है कि इन्हीं मन्त्रियों के कारण वह असंतुष्ट जनता में मुरगित है। अतः वह मन्त्रियों का स्वायपरता एवं घुनता को लेकर विमान गता नहीं करता अपितु गता का आठ में अपन का, जहाँ तक हो सके मुरगित रखने का प्रयास करता है। वास्तव में वह यह भी जानता है कि वह बहुत असुरगित है। इसके ग कारण ई— एक है मन्त्रियों का घुनता और स्वायपरता दूसरा है, मूला नहीं जनता की असंतुष्टता। ऐसा स्थिति में राजा अपना मुरगितता के लिए जहाँ तक सम्भव गुमनियों का हा सहायता लता है और असंतुष्ट प्रजा का भ्रम में डालता रहता है। राजा

इस प्रकार का कार्य गत बीस वर्षों से कर रहा है ।

जब राजा के मंत्री राजा को बताते हैं कि शत्रु प्रतिमा के निर्माण का कार्य अब बीसवें वर्ष में है, तो राजा राष्ट्र के नाम सन्देश प्रसारित करता है कि 'शत्रुमुग का दशान राष्ट्र का परम सत्य बने और उसका आचरण, राष्ट्रीय आचरण सहित । जिस समय माधव मंत्री राजा का सन्देश प्रसारित करता है उस समय भूखी पीड़ित जनता क्रुद्ध होकर नारे लगाती है—'राजा मुरदाबाद शत्रुमुग का नाश हो । इस क्रुद्ध भीड़ के नेता विरोधीलाल का कहना है कि देश का सारा धन, सारी प्रतिभा सारे उपकरण मज्ज एव शत्रुमुग की प्रतिमा बनाने में लगाये जा रहे हैं । देश में गरीबी है लोग भूखो मर रहे हैं, तन डँकने को बपड़ा नहीं रहने को मकान नहीं । देश में सूखा पड़ने से लोग की दशा और अधिक दयनीय बन गयी है ।

राजा अपनी सुरक्षितता के लिए कुछ व्यवस्थियों की सहायता से क्रुद्ध भीड़ का प्रतिकार करता है । राजा विरोधीलाल को बलवान् उसकी निंदायत सुनता है । विरोधीलाल राजा से कह देता है कि शत्रु प्रतिमा पर सुनहरी छतरी नहीं बनी है उसका सारा धन विकास मंत्री हड़प गया है । उस समय राजा विरोधीलाल में छिपी हुई स्वायत्त बल का पहचानता है और बड़ी चतुराई से भ्रष्टाचारी विकास मंत्री को पदच्युत करके विरोधीलाल को स्वर्णमुद्राएँ देता है और उस अपना विकास मंत्री बनाता है । विरोधीलाल के नाम में परिवर्तन किया जाता है । उसका नाम सुबोध लाल रखा जाता है ।

विरोधीलाल मामूलीराम (जो विरोधीलाल के बाद क्रुद्ध भीड़ का नेता बन गया है) को समझाता है कि उसने जनता की भलाई के लिए मंत्री पद को स्वीकार किया है । लेकिन राजा मामूलीराम के द्वारा प्रजा का विश्वास पाने के लिए मामूलीराम पर विरोधीलाल की स्वायत्तता प्रकट करता है । साथ ही साथ लोगों का ध्यान किसी दूसरी समस्या की ओर आकर्षित करने के लिए राजा घोषित करता है कि शत्रु नगरी की सीमाओं पर राजा रक्तवशी और रक्तबीज की सेनाओं का भयकर आक्रमण हुआ है । अतः राष्ट्र की रक्षा के लिए वह राष्ट्र के नाम सन्देश प्रसारित करता है—'आगे एक लम्बा और बटु सघष है । हम अपनी प्रजा को बचत, आँसू और पीड़ा के अलावा और कुछ भी देने का वचन नहीं करते ।'

राजा भूख समस्या का समाधान पाने के लिए रानी की अध्यक्षता में जाँच समिति का निर्माण करता है । इस समिति से प्राप्त विवरण के आधार पर राजा भूख की परिभाषा में परिवर्तन करता है और घोषित करता है—'भूख अब एक शारीरिक स्थिति नहीं बल्कि मन स्थिति मानी जायगा । पेट में भूख लगकर मरने का राज्य जिम्मेदार है—परन्तु मस्तिष्क में भूख लगने का नहीं । और चूँकि हमारी

घोषणा के अनुसार भूष मित्र मस्तिष्क को रंग सकती है। अतः इस नई परिभाषा के अनुसार सच के लिए भूष समस्या का अंत। सत्यमेव जयते।^१

जिन शक्तियों के अंत में भी राजा और प्रजा का मघप नहीं रहता। इस स्थिति से लाभ उठाने के लिए मन्त्रिमण्डल राजा का अनुमति लेकर प्रजा को शांत करने के लिए गुरुर प्रतिमा तुलवान की यात्रा बनाता है और दुःख यात्रा का कार्यक्रम बनाने के लिए राज्य के अंत में भी चलाता है। उक्त समय राजा का मामूलीराम का मातृम हाना है कि छली मन्त्रियों ने म मान के गुरुरमुग का निर्माण किया है न मुनहरी छत्री की स्थापना। (वस्तुतः राजा यह सब पढ़ने से ही जानता है।) राजा अपनी सत्ता की सुरक्षितता के लिए मामूलीराम के द्वारा जाता का विश्वास पान का निश्चय करता है। जिन ठीक उन्हीं समय राजा के मन्त्री राजा को पदच्युत कर महामन्त्री को राजा बनाने का प्रयत्न करते हैं। राजा और मामूलीराम को बचाने के लिए है।

इस प्रकार प्रस्तुत नाटक में आरम्भ से अंत तक राजा और प्रजा का समय बराबर चल रहा है। यह मघप प्रजा हित के उत्तरदायित्व का न निभाने वाला शासक और पीडित प्रजा का है। पीडित प्रजा सगठित होकर अपनी दुरवस्था को हटाने के लिए उत्तरदायित्व हाना शासक से मघप कर रही है। अतः यह सच व्यक्ति और समूह का है।

प्रस्तुत नाटक में हास्य-व्यंग्य का प्रचुर स्थान मिला है। राजा मघपनील प्रजा का प्रतिहार जिन युक्तियों से करता है, वे सब हास्यास्पद हैं। हर एक पात्र बड़ी चतुराई से एक दूसरे पर व्यंग्य तोड़ चलाता है। इसमें प्रस्तुत नाटक मार्मिक बन गया है।

प्रस्तुत नाटक में स्वार्थ के राजा और पीडित प्रजा का मघप मूर्ख सचप है। इस सचप का प्रथम रूप से चित्रण नहीं हुआ है। प्रस्तुत मघप अंत में प्रजा के बचन और राजा का क्रियावाक्य से व्यक्तित्व हुआ है। नाटक के अंत में प्रस्तुत सचप चरम सीमा पर पहुँच गया है। प्रजा की दृष्टि से प्रजा का मघप उच्च श्रेणी का है।

राजा और मन्त्रियों का सचप भी मूर्ख सचप है। बस नाटक के अंत में इस सचप ने स्थूल स्वरूप ग्रहण किया है। प्रस्तुत मघप अतिशय माधुर्य श्रेणी का सचप है। क्योंकि दोनों पक्ष स्वाय-साधन के लिए सचप कर रहे हैं।

स्वातंत्र्य के अन्तर्गत भारत की राजनीतिक तथा आर्थिक दुरवस्था को लेकर गुरुदत्त जैन का मातृम नाटक सचप नूतन है।

अमृतराम रचित 'चिन्तियों की एक झालर' (१९६९) नाटक में मूर्ख सचप की प्रमुखता है। प्रस्तुत सचप स्वातंत्र्योत्तरकालीन सामरिक अर्थशास्त्र एवं नृटियों के

विरुद्ध है। नाटक के आरम्भ में नन्दन और दीपा के मन में प्रस्तुत सधर्प से सम्बन्धित असंतोष है। नन्दन और दीपा में वर्तमान सत्ताधारियों की पासण्डता तथा स्वार्थिता के प्रति तीव्र असंतोष है। परन्तु नन्दन और दीपा अपने आदर्श जीवन मूल्यों को छोड़कर सत्ताधारियों के विरुद्ध प्रखर सधर्प नहीं कर पाते। वे दोनों तीव्रतान कसते हैं और अपना असंतोष प्रकट करते हैं।

नन्दन और दीपा (पति-पत्नी) स्वातन्त्र्यपूर्व काल में क्रांतिकारी स्वातन्त्र्य सैनिक रहे हैं। इन्होंने देश को स्वतन्त्र करने के लिए क्रांतिकारियों के साथ अनेक क्रांतिकारी कार्य किये हैं। इस क्रांति में इनके कई साथियों का बलिदान हुआ है, जिनकी अनेक तस्वीरें इनके पास सुरक्षित हैं, जो झालर के रूप में लटकवाई गई हैं। उस समय इन लोगों के सीने में एक जान था एक आस थी, एक भूचाल था। एक महान् ध्येय की पूर्ति के लिए वे प्राणों पर खेल रहे थे। अब इनके कई सपने अधूरे हो रहे हैं। घनाभाव में भी वे आदर्शों का पालन कर रहे हैं। अब पासण्डी देश-भक्तों ने स्वतन्त्रता पाते ही स्वाध्याय पूर्ति में बहुत कुछ पाया। परन्तु आदर्शवादी नन्दन स्वाध्याय पूर्ति के लिए किसी के सामने अपना गौरवशाली सर नहीं झुकाता। वह अभाव में भी अपने आदर्शों को निभाता रहता है। यही उसका संतोष है। लेकिन नन्दन का यथाध्यायी बेटा मगल इस संतोष पर कड़ा आघात कर देता है। इससे सूक्ष्म सधर्प स्पष्ट बन जाता है।

अपने पास सक्षमिक योग्यता होते हुए भी मगल कहीं नौकरी पाने में असफल रहता है। जहाँ-तहाँ अपने आदर्शों को ही नौकरी दी जाती है। यदि नन्दन कहीं सिफारिश करने जाता तो मगल को नौकरी मिल सकती थी। लेकिन अपने आदर्शवाद पर अंध न आ जाय, इसलिए नन्दन पुत्र की सिफारिश करने कहीं नहीं जाता। इन बातों से तग आया हुआ मगल स्वर दुराचार में फँस जाता है। वह दुराचारी लड़के-लड़कियों की टोली में फँस जाता है। शराब पीकर उन सभी के साथ नाचता गाता हुड़दंग मचाता रहता है। एक दिन नन्दन अपनी आँखा से यह सब देखता है। इससे पिता-पुत्र में सधर्प छिड़ता है। इस सधर्प में मगल बड़ी निममता से पिता के आदर्शवाद के टुकड़े-टुकड़े कर देता है। पिता पुत्र में इस प्रकार सधर्प छिड़ता है—

“नन्दन— बहुत दिनों से सुनता आ रहा था—जिसने तिसके मुँह से आज अपनी आँखा से देख लिया

मगल— हाँ हाँ मैं शराबी हूँ जुआरी हूँ, बच्चलन हूँ सब हूँ, किसी को मतलब ?

नन्दन— समाज में रहने के कुछ नियम भी होते हैं—

मगल— वाह रे आपका समाज और वाह रे उसके नियम यूँ सब पाखंड है, झूठ का यापार यहाँ से वहाँ तक

क्रुद्ध मगल एवं एक तसवीर नोचकर फेंकता है। मन्दन से सहा नहीं जाता, जोर से हाथ घुमाकर एक झापड़ मगल को रसीद करता है। तब दन पागल की भाँति अदर के कमरे में भागता है और आत्मघात कर लेता है।

पिता पुत्र का (आदर्शवाद और यथार्थवाद) सघर्ष चरम सीमा पर पहुँच जाता है और नाटक एकाएक रुक जाता है।

प्रस्तुत नाटक में शासकीय अत्याय एवं घुटियों के विरुद्ध न दन दीपा और मगल का लूटम तथा प्रतिनिधिक सघर्ष है। प्रस्तुत सघर्ष उच्च श्रेणी का सघर्ष है।

मगल उन घुवकों का प्रतिनिधि है, जो स्वातन्त्र्योत्तर कालीन भ्रष्टाचारी शासन से तग आकर विद्रोही एवं अनास्थावादी बन गए हैं। इस दृष्टि से विद्रोही मगल का सघर्ष भ्रष्टाचारी शासन के विरुद्ध है। मगल का आदर्शवादी पिता से जो सघर्ष है वह साधारण श्रेणी का सघर्ष है।

६ इतर विषयों से सम्बद्ध सामाजिक नाटक और सघर्ष तत्त्व

विवक्षित सामाजिक नाटकों के अतिरिक्त समाज सम्बन्धी विविध प्रकार के विषयों को लेकर अनेक नाटक रचे गए हैं। इन नाटकों में से कुछ नाटकों में सघर्ष को स्थान दिया गया है।

नौकरी न मिलने के कारण अनेक शिक्षित युवकों को बकार रहना पड़ता है। इस स्थिति को लेकर शील न हवा का रुख' (१९६२) नाटक लिखा है। पर इस नाटक में सघर्ष का अभाव है। सतोप नारायण नौटियाल लिखित 'चाय पार्टी' (१९६३) नाटक में बकारी का प्रतिहार करने के सन्दर्भ में सघर्ष को स्थान मिला है।

'चाय पार्टी' नाटक में रमेश अपने बकार रिश्तेदारों को नौकरी दिलवाने के लिए प्रयत्न करता है। वह सोचता है कि रिश्तेदारों को नौकरी मिल गई तो अपनी भी आर्थिक दुरवस्था मिट जायगी। इस धारणा का लेकर रमेश प्रतिकूल परिस्थिति को अनुकूल बनाने के लिए सघर्ष करता है।

रमेश अपने स्वजनों को नौकरी दिलवाने के लिए अपने यहाँ चाय पार्टी का प्रबन्ध करता है और किसी न किसी अफसर को निमन्त्रण देता है। इस रूप में रमेश प्रतिकूल परिस्थिति से सघर्ष कर रहा है। यह सघर्ष बहुत हास्यास्पद है। रमेश "चाय पार्टी" के प्रबन्ध के लिए जिन बहानों की मदद लेता है, वे बहुत ही हास्यास्पद हैं। वह घर में किसी भी अपने का जन्म दिन दो दो, तीन-तीन बार मनाता है। लांकन सतीश (रमेश का छोटा भाई) को यह दीर्घायु अनुचित लगती है। अंतर्भाई भाई में सघर्ष छिड़ता है। सतीश एम० ए० तक पढ़ा हुआ है। वह नौकरा पान के लिए किसी का शुक्राभेद करना नहीं चाहता। इसलिए उस कहीं

नौकरा नहीं मिल रही है। इसमें रमण चिड़ता है। फर्न भार्दे भार्दे में मध्य छिड़ता है।

बन्धु मातृव व आश्रित्य म इच्छाकर की एक जगह खाली है। रमण अपने मनात्र (विद्वम्भर) को यह जगह स्थितवान व शिष्ट बन्धु की सुगाम करना चाहता है। इसमें शिष्ट रमण चाय पार्टी का प्रबंध करना चाहता है। लेकिन मनीष विरोध करता है। इसमें भार्दे भार्दे में मध्य इस प्रकार छिड़ता है—

इस मध्य में रमण की पत्नी विमला भी पति का विरोध करती है।

सतीश—लेकिन भय्या यह तो झूठ है।

रमण— (मनीष की ओर मुख्य मुखाक्षर) यह झूठ है ?

विमला—झूठ नहीं तो और क्या है ?

रमण— यह है टर्न डिप्लोमसा, कूटनानि याना नुतिपात्रा। लेकिन तुमने मेरा सवाल क्यों मातों में उठा लिया। जब है तुम्हारा जम शिन ?

विमला—इस सात में बार ता मेरा जम शिन मना चुक हा।

सतीश—तुम्हारा हा क्या मामा मेरा सवाल है कि अब तक ता कुत्त बिगा और गुदह-गुदिया के जम शिन भा कई कई बार मनाय जा चुक हैं।

रमण— तुम चुप रहो। (विमला से) भर भार्दे जब अपना काम निकालता है तो जहाँ दो बार मनाया वहाँ एक बार और सहा।

विमला—ऐसा हा है ता अपना जम शिन क्या नहीं मनात ?

रमण— बार बार ता मना चुका हूँ और चित्रना बार मनाऊ ?

इसमें स्पष्ट होता है कि रमण अपना आर्थिक सुखस्था का सुधारन के लिए प्रतिकूल परिस्थिति में किस प्रकार मध्य कर रहा है। बन्धु जब चाय पार्टी में सम्मिलित होता है तब विमला या अपने मनीष (महण) को नौकरा स्थितवान के लिए प्रयत्न करता है। लेकिन बन्धु न विमला की मुनता है, न रमण की। वह तो किसी का सुगाम न करने का मनाग का नौकरी मना है।

मनाग और रमण का वास्तव मध्य स्पष्ट मध्य है। लेकिन रमण का अपना सुखस्था में जो मध्य है, वह सूक्ष्म मध्य है।

गामकीय कायाचार्यों तथा जीवन के अर्थ श्रेष्ठों में फर्न हुए भ्रष्टाचार पर प्रकाश डालने के हेतु चन्द्रमुख विद्याकार ने चाय का रात (१९५८) नाटक लिखा है। लेकिन इस नाटक में मध्य का विशेष स्थान नहीं दिया गया है।

कलाश्रमि मन्नाषर कृत ब्रह्म (१९६६) नाटक में मध्य का बहुत कम स्थान मिला है। नाटक के आरम्भ में आश्रित्य विना बन्धुविद्या और मुनाफाखारा, चोरबानारा तथा भ्रष्टाचार में धन पुत्र व्यामर्श का मध्य है। पण्डित बाग बर

कर अन्ध बाती को ही अधिक स्थान दिया जान के परिणामस्वरूप पिता-पुत्र का सघप आगे नहीं बढ़ पाया है ।

“जनता का सबक” (१९६३) नाटक में कणादकृषि भटनागर ने भ्रष्टाचार बादी पिता और आदर्शवादी पुत्र का सघप दिखाया है । इस नाटक का निर्माण इस उद्देश्य से किया गया है कि आम चुनावों के समय प्रदर्शित भ्रष्टाचार की प्रवृत्ति को मुखर करना । सेठ बालीलाल और उसके मित्र शीतलप्रसाद घन के लोभी हैं । उनके लाल अपना उल्लू सीधा करने के हेतु शीतलप्रसाद को चुनाव के लिए खड़ा करता है । बालीलाल का पुत्र कुमार एक समाज सुधारक नवयुवक है जो पदयात्रा करके जनता को अपने वक्तव्य के प्रति जागरूक रहने का संदेश देता है । वह अपने सुधारवादी मित्र किशोर का चुनाव के लिए खड़ा करता है । परिणामतः बालीलाल और कुमार में सघप छिड़ता है । दोनों भी अपनी अपनी मायता पर अड़े रहते हैं । अन्त में कुमार के पक्ष की जीत होती है । यह जीत स्वाभाविक है । कुमार का सघप उच्च श्रेणी का सघप है । इस सघप के निर्वाह में नाटककार का विशेष कौशल दृष्टिगत नहीं होता है ।

कशन की समस्या को लेकर लिखे गए नाटकों में सघप का विशेष स्थान नहीं मिला है । इन नाटकों में हमें ध्यान देने वाला दिया गया है कि कशन के कारण कितना नुकसान उठाना पड़ता है । अन्तः निम्नलिखित नाटकों में अनुकूल परिस्थिति के होते हुए भी सघप नहीं उभर पाया है—डा० गोविन्ददास कृत ‘प्रमदा पाप’, उदयशंकर भट्ट कृत ‘पावती’, व. दावनलाल वर्मा कृत ‘देखा देखी’ रमेश मेहता कृत ‘अच्छर सफ़री तथा बड़े आदमी’ और लक्ष्मीनारायणलाल कृत ‘सुन्दर रस’ । ‘सुन्दर रस’ में फगनपरस्त दलियाँ (पण्डितराज की पत्नी) स्वयं अधिकाधिक सुन्दर बनने की धुन में बचल बन जाती हैं । दली माँ की छोटी बहन बीना को यह अच्छा नहीं लगता । परिणामस्वरूप परस्पर विरुद्ध दृष्टिकोण के कारण, बहन बहन में सघप छिड़ता है । आगे चलकर दली माँ के दृष्टिकोण में परिवर्तन होता है । वह बीना के दृष्टिकोण को अपनाती है । तत्पश्चात् बहनों का सघप समाप्त हो जाता है ।

प्रस्तुत सघप उच्च श्रेणी का सघप है । इस सघप में बीना के सद्विचार की जात हो जाती है । यह जात स्वाभाविक है ।

रमेश मेहता के ‘फसला’ नाटक में विधवा विवाह के सन्दर्भ में घोड़ा बाह्य सघप है । विधवा राधा का चचेरा दवर बिहारी जातिकारी, प्रगतिवादी और विधवा का विवाह चाहने वाला है । अन्तः बिहारी विधवा राधा पर अत्याचार करने वाले चाचा और चाची से सघप छेड़ता है । लेकिन चाची चाचाकी से बिहारी को जहर पिलाकर पागल बनाती है । इससे सघप समाप्त होता है ।

उपद्रनाथ अरुण के “अग्नी मर्त्य” (१९५६) नाटक में मर्यादा की समस्या है। इस समस्या के साथ ही साथ गणराज्य की समस्या आर्थिक समस्या भ्रष्टाचार की समस्या आदि समस्याओं को स्थान मिला है। अतः प्रस्तुत नाटक के छठ अंक में ही बाह्य सघर्ष को स्थान मिला है। बिना बाबू के यहाँ ठहरे हुए विरायेदारों को दीनदयाल बहाकर अपने यहाँ विराय पर ठहराने का प्रयत्न करना है। इससे गुस्ते में आकर श्रीमती विरायसरन दीनदयाल पर करारा साना बसती है। उपर स दीनदयाल की पत्नी (चाची) प्रतिकार आरम्भ करती है। बाता बाता में मध्यम बढ़ता है। इस सघर्ष में श्रीमती विरायसरन, चाचा मिमज लोको मिमज गुप्ता बाबू की माँ रामधरण का घरवाली लहनासिंह बतारसिंह आदि भाग लते हैं और एक दूसरे को नीचा खिंचते हैं। इसमें व्यक्ति व्यक्ति का सघर्ष एक व्यापक रूप धारण करता है और चरम सीमा पर पहुँचकर समाप्त होता है। इस सघर्ष का कारण छठा अंक अधिक रोचक और प्रभावशाली बन गया है।

प्रस्तुत अंक में विभिन्न स्वार्थों को लेकर व्यक्ति व्यक्ति में सघर्ष चलता है। अतः प्रस्तुत सघर्ष स्थूल तथा माघारण श्रेणी का सघर्ष है। इस सघर्ष का निर्वाह अत्यन्त कलात्मकता से किया गया है।

बाबा डिबे कृत “मगू” (१९५८) में डाकू का उद्धार की समस्या का सम्भन्ध में बाह्य सघर्ष को स्थान मिला है। नवयुवक गिरफ्तारी डाकू मगू का दल का साहस पूरक मुकाबला करता है। गिरफ्तारी की मानवता से डाकू मगू में परिवर्तन होता है। मगू इकती को त्यागता है और गांव का उद्धार के लिए गिरफ्तारी का पक्ष लेकर अत्याचारी ठाकुर से जड़ता है। बालगणेश वर्मा कृत कबूत में तथा कृष्ण बहानुराज कृत सरहू में भी ‘डाकू’ की समस्या का सम्भन्ध में अत्यन्त क्षीण सघर्ष है।

डा० लक्ष्मीनारायणलाल ने तान आँखा वाली मछली (१९६०) नाटक में इशाम बिहारा का आतिथ्य और बाह्य सघर्ष का दृष्टि यह लिखा है कि मृत्यु तथा भाग्य का प्रश्न में मुक्त हान पर ही मनुष्य अपने जीवन का नियता बन सकेता है।

प्रस्तुत नाटक का प्रस्तावना में डा० लक्ष्मीनारायणलाल लिखते हैं— जो मृत्यु एडवोकेट अत्यन्त श्रेष्ठरीणस बलि प्रथम अंक में प्रथम है, त्रास है, वही मृत्यु आग सघर्ष है, और उत्तरोत्तर बढ़ती प्रत्युत उह मुक्तिनायक अनुमति दनी है—जस पुराण की गाथा की वह छाया सी मछली एक जीवन को छादती हुई उसमें आत्म विकास करता हुआ मृत्यु का अवधारण चलकर मुक्तिमय, महान् प्रगल्भ सागर में पहुँच जाती है।

श्यामबिहारी का ज्योतिष पर अटूट विश्वास है। श्यामबिहारी का बड़ा पुत्र रामचन्द्र पिता के इस विश्वास से अनुचित लाभ उठा रहा है। उसने पंडित हर-राम को सदा सी रुपय देने का वादा करके एक पंडयन रचा है। भृगुसंहिता पर विश्वास करने वाले श्यामबिहारी को बताया गया है कि उनकी आयु व बावन साल पूरा होने होते दो नवम्बर को रात्रि के ठीक ग्यारह बजे शांति के साथ उनकी मृत्यु होगी। तब से श्यामबिहारी में मृत्यु का भय बराबर बना रहा है। इस भय के कारण श्यामबिहारी ने अपने घर में अपनी इच्छाओं व अनुकूल वातावरण बना रखा है। कोई उनका नियम का विरोध नहीं कर सकता।

लकिन कमलनयन ने (श्यामबिहारी के छोटे पुत्र १) पिता के विश्वास का विरोध किया था। उसने ज्योतिष को झूठ कहा था। वह जानता था कि यह बड़े भाई का रचा हुआ पंडयन है जिससे उस जायदाद का बहुत अधिक लाभ होगा। अतः कमलनयन पिता व विश्वास का तथा पिता के नियमों का विरोध करता रहा। क्रोध में आकर श्यामबिहारी ने कमलनयन को घर से निकाल बाहर कर दिया। किसी झूठ अपराध के कारण कमलनयन को चार साल की सजा हुई। लेकिन एडवा-केट श्यामबिहारी ने उसे मुक्त करने का प्रयत्न नहीं किया। यहाँ तक कि श्यामबिहारी ने अपनी पूरी जायदाद बड़े बेटे रामचन्द्र और मझल बेटे गोपाल में बाँट दी। कमलनयन के लिए कुछ भी नहीं रखा। व इस घर में कमलनयन का नाम लेना भी अनुम मानते हैं।

जैसे जस समय बीतता है श्यामबिहारी बहुत बचन हो जाते हैं। उनके मानस में द्व द्व चलता है। कभी उन्हें लगता है कि ज्योतिष पर विश्वास करना अनुचित है ना कभी लगता है, ज्योतिष पर विश्वास करना उचित ही है। इससे उनके मानस में मृत्यु और जीवन का भयकर द्वन्द्व उठता है। व निष्कर्ष नहीं कर पाते कि मृत्यु को स्वीकार किया जाय अथवा जीवन को? लेकिन श्यामबिहारी अपना आंतरिक सधय प्रकट नहीं होने देते। उसे भीतर ही छिपाकर रखते हैं। लकिन हरराम और रामचन्द्र जान वृक्षकर श्यामबिहारा को समाध्य मृत्यु के क्षण का स्मरण दिलाते रहते हैं। यहाँ तक कि वे दोनों श्याम के अंत का पूरा पूरा प्रबोध करते हैं। इससे श्यामबिहारी का आंतरिक सधय तीव्र बन जाता है। मृत्यु से भयभीत हुए श्यामबिहारी अपने को अमर बनाने व लिए अपने परिवार के साथ फोटो खिंचवाते हैं। तीन घड़ियाँ अपने पास रखकर समय की गिनती करते हैं। वे अपने जीवन का प्रत्येक पल मोन के लिए जीते रहते हैं। अस्थिर श्यामबिहारा मोन पर विजय पान के लिए सोचते हैं—'मेरे सामने मेरा तीन घड़ियाँ हैं। मैं इन्हीं में अमर रहूँगा।'।

लबिन सावन पर भा व आउरिब मध्यम म मत्त नही हान ।

जब समाप्त मरु का नाम एक म नाम जाता है तब नामविहारी का ध्यान रित मध्य तीव्र बन जाता है । रामचन्द्र हरगम व द्वाग पूजा-पाठ का प्रवच करता है गगाजठ लाता है । इन बातों का लेखक नामविहारी का धनद्वंद्व धरम सीमा पर पक्ष जाता है । तीव्र धनद्वंद्व म धर्म नामविहारी का अमानव तीव्र धानी है । नाम ॥ नामविहारा स्वप्न दसत है । उस स्वप्न म दसत है कि उनका दहात हुआ है कमलनयन का आइबर सब उनका लाग व धारों धार गहे है पर बाई नही रा रण है मय स्वार्थी त्रिपार्थी न है । इस स्वप्न म नामविहारा ॥ एक दम परिवर्तित हो जाता है । व अतड म मत्त हो जात है । मृत्यु व भय स मुक्त होकर जाने का निश्चय करत है । अब य ध्यान का अमय मिष्ट करन क लिए ध्यान का निगम करत है । व कमलनयन का अपन घर बुलाना चाहत है । अब उनकी ममता म जाता है कि कमलनयन का निस्वाय और मयवाण है । व हरगम और रामचन्द्र का अमय बातों का प्रतिकार करत लगत है जा कबल मरन क लिए जा रह य व भव जान क लिए जात है । ॥ नामविहारा म कहत है— मोन क इस मयानक राज्य म इमान जा वही रहता है । वही ता जम म दा करा हुआ है । तिम तिम स इसान जीन लगगा न मयमुष मय ममार बन्ध जायगा । १ इस आन्तिकारा ज्ञान का उतर नामविहारा निमयपूवक जान लगत है । अब व प धानाव का अनुभव करत है । व बन्धु म कहत है— मेरा कथा में लगा कुछ ना नही है । यह एक ऐसी कथा है जा धरन का मार कर जमर नावा जातना था मारकर अमर । १

आन्तिकारी परिवर्तित व पञ्चान नामविहारा स्वय व हा अपवि व म म मध्यम करत लगत है । व अपन जावन का नियता बनकर नामविहारा म भाग्य म नियति म मध्यम छहत है । एसा स्थिति म व जम स मुक्त टाकर आय हुए कमलनयन का नाम करत है ।

इस नाटक म नामविहारा का मताजा बहुत नाटक व आरम्भ हा स, ज्वातिव पर ज्वातिव अत्र विज्ञाना म मध्यम करता है । इसका ना बहुत पद्यवती रामचन्द्र और हरगम म मध्यम करता है । प्रथम नाटक में रिता पुत्र का मध्यम स्थूल मध्यम है । यह माधारण श्रमा का मध्यम है । नामविहारा का आन्तिक मध्यम सूत्र तथा उच्च श्रमा का मध्यम है । इन मध्यम का परिणति स्वामाधिक लगती है ।

साताराम चतुर्वेद कृत पाप का छया (१९६०) म कमलनयन क आन्तिक मध्यम का प्रधानता है । इस मध्यम क छाय हा नाटक का आरम्भ हाता

है और इसी सधप की समाप्ति के साथ ही नाटक भी समाप्त होता है। इस सधप का कारण यह है कि कमलाकांत द्वारा अपने मित्र का विश्वासघात किया जाना।

कमलाकांत के मित्र श्याममोहन ने आसाम जाने के पूर्व कमलाकांत के पास बीस हजार के गहने और दस हजार रुपये रख दिये थे। श्याममोहन ने विश्वास पूर्वक कह दिया था कि यह धन उसकी सत्तान को दिया जाय। पर कमलाकांत वचन पूति के पूर्व दस हजार रुपये अपने पुत्र श्रीकांत को देता है और उसे पढाई के लिए अमरीका भेजता है। गहने बेचकर शेयर खरीदने में मानिकचंद को भारी घाटा उठाना पड़ता है। अतः मानिकचंद इस चिन्ता से बेचैन हो जाता है कि श्याममोहन का धन किस प्रकार लौटाया जाय।

श्याममोहन की बीमार पत्नी अपने पुत्र को लेकर कमलाकांत से पैसे लेने आती है। कमलाकांत से केवल दस हजार रुपया पाने के कारण अस्पताल में श्याममोहन की पत्नी मर जाती है। उसी क्षण अमरीका से तार आता है कि मोटर अपघात में श्रीकांत सक्त घायल हुआ है। इन घटनाओं को लेकर धन लौटाने के सन्दर्भ में कमलाकांत में आंतरिक सधप छिड़ता है—

“कमलाकांत का पहला स्वर—यदि न दूँ तो।

दूसरा स्वर— पराया धन है इसे दबाओगे तो सधनाश हो जायगा।

तीसरा— कौन जानता है ?

चौथा— ईश्वर ! ईश्वर ! ईश्वर !

पचिसवाँ स्वर— ईश्वर को किसने देखा है ? ”

अतः में कमलाकांत की सद्भावना दुष्ट भावना की दबाकर प्रबल बन जाती है। फलतः कमलाकांत धन लौटाने का निजय करता है और आंतरिक सधप पर विजय पाता है। कमलाकांत का आंतरिक सधप सूक्ष्म तथा उच्च श्रेणी का सधप है।

डॉ० गोविन्ददास ने भारतेन्दु तथा सर्वोदयवादी आचार्य विनोबा भाव और लक्ष्मीनारायण मिश्र ने कवि भारतेन्दु को लेकर सामाजिक नाटक का निर्माण किया है।

डा० गोविन्ददास का ‘भूदान-यज्ञ’ (१९५४) नाटक तेलगना में हुई “साम्यवादी क्रांति से तथा आचार्य विनोबा जी प्रणीत “सर्वोदयवाद” से सम्बद्ध है। नाटक के आरम्भ में यह दिखाया गया है कि तेलगना में क्रूर जमींदारों के अत्याचारों से पीड़ित सबहारा ब्रह्म साम्यवादी बन गया है। साम्यवादी युवक जमींदारों का खून बहाने के लिए प्रतिज्ञापूर्वक सशस्त्र क्रांति का आरम्भ करते हैं। इस क्रांति से भयभीत हुए जमींदार आचार्य विनोबा जी के पास पहुँचते हैं। आचार्य

विनायात्री सङ्घ ज्ञानि को तथा जमाङ्गार का माधन नीति को राजन व लिए भूदान यन (सर्वोपयुक्त) का आरम्भ करन है। दृगग माधनवादिया म भा और जमाङ्गारों म भी समचित परिवर्तन हुना है।

प्रस्तुत मध्य उच्च श्रेणी का ध्वनिमय मध्य है ।

लक्ष्मीनारायण मिश्र वृत्त 'कवि-भारत' (१९५५) और डॉ० गावि-
दास वृत्त 'भारत' (१९५६) में लीन वाद्य गण्य है। 'कवि-भारत' में गण्य
का बीज है, परन्तु उगका विधात नहीं हुआ है। 'भारत' में यह यवित्र और लान
वार ध्वनि है। अतः अपने परिवार में भाई गोपुल्लभ न हों उनकी नहीं पटती। दग
अनबन (विराध) न गण्य का रूप धारण नहीं दिया है। क्योंकि 'भारत' अपना
मंगा न गण्य करना नहीं चाहता। अतः य कहना है— सग भाई न विमाना न बर
करना मुशत न हूँ मका य लाग जितम मुखा रह मग भी उगी मं मुख है। 'फल
स्वरूप प्रस्तुत नाटक में गण्य का अभाव है।

डॉ० गाविः कास कृत भारते दुःखी मध्य का अन्तर्गत ही है। इस नाटक में भी भाई भाई और पति-पत्नी की अनुराग न मध्य का रूप धारण नहीं किया है।

उपयुक्त विवेचित सामाजिक नाटकों व अनिश्चित नाटकों में गणप धो विनाय
म्यान नहीं मिल पाया है इस साम्प्रतिकता व कारण निम्नलिखित नाट्य व विदे
यन करना अपरिहार्य नष्टा प्रतीत होना है ।

अमयकुमार योय हून हून तार उभयक मर हून जहीन अम,
उद ह्याय अरु लिखित स्वय की मरुत पनर और बह निपाही हूनकुमार
मुनाराध्याय हून हाकन बाम पदुलवान ररुका मरुत हून मरी पमर, गुलाब
पल्लवान हून मूत ररु गावि ररुत ररुत ररुत या ग्रहण ररुत कुगुम,
'पतिन मुमन और मनाय कही गावि ररुत पन हून अगूर का मरी और
गुमाना (गुनाय विवी) जमप्रापप्रमाण मिलि कृत समपण, दयाकर पाण्डव
'हरार लिखित 'एक ही रास्ता' नरन मरुता हून 'मुबह क पष्ट, परितोय गामो
लिखित 'उगावा' पाण्डव यवन गमा उर हून ररुत और ररुत ररुत ररुत
गमा ररुत 'अपराधा और नया रूप, प्रकाश माथी ररुत आराम हराम है, यावू
रामसिंह लमगाटा ररुत याता का मारणी मगवनाप्रमाण वाजपया हून 'उगावा',
मोहनता मरुता विद्याया लिखित कमाई यनरुत गामो हून 'गिस्टर कमाय
रमय मरुता कृत अपराधी कीन उरुजन जमाना हाय और गमाय रात्र
कुमार हून काला धाटुनि 'वार भाग और 'मही गमाय गम अथय गमाय
लिखित यरुता का जाम रामनरेण त्रिपाय प्रणान कया का नगावन (प्रम लाक)

और 'जयन्त', रामाश्रय दीक्षित रचित नया जन्म, रूपसिंह कृत 'आदश पत्नी', रेवती सरन शर्मा कृत अपनी घरती, विजय शुक्ल कृत 'पतिता विजयकुमार गुप्त कृत 'मूर्दा जी उठा', विमला रैना कृत 'तीन युग बीरदेव बीर कृत 'याप', भूष' और 'सघप', व दावनलाल वर्मा लिखित नीलकण्ठ और बास की फाँस', वक्नुष्ठनाथ दुग्गल कृत 'नारी' क्षारदादेवी मिश्र कृत विवाह मण्डप', सम्भूदयाल सक्सेना रचित सगई' सीताराम चतुर्वेदी कृत 'बेचारा केशव' युग बदल रहा है' और विश्वास', सुदशन बच्चर कृत 'गुस्ताफी माफ' और सब चलता है, सुरेन्द्रकुमार धुल्ला रचित स्वप्नपूणा' और सूदनारायण अग्रवाल लिखित 'माँ, हरिकृष्ण प्रेमी कृत 'छाया' और 'ममता' ।

निष्कर्ष

सामाजिक नाटक और सघप तत्त्व की विवेचना करने के उपरान्त निष्कर्ष रूप में कहा जा सकता है कि सघप ने सामाजिक नाटकों में अत्यधिक महत्त्वपूर्ण तत्त्व का रूप ग्रहण किया है ।

१ प्रेम और विवाह से सम्बन्धित नाटकों में आन्तरिक सघप की प्रधानता है । यह आन्तरिक सघप परस्पर विरुद्ध भावनाओं और इच्छाओं का सघप है । इस सघप के कारण दपन' 'आक्टर और बच्चे ने हृदयस्पर्शी रूप धारण किया है ।

२ पति पत्नी के सघप से सम्बद्ध नाटकों में बाह्य सघप के साथ साथ आन्तरिक सघप का भी महत्त्वपूर्ण स्थान है । इस विशेषता के कारण ही रातरानी 'आधे अधूरे, 'अधेरे का बेटा' आदि नाटक अत्यन्त ममस्पर्शी बन पड़े हैं । इन नाटकों में बाह्य सघप और आन्तरिक सघप परस्पर पोषक हैं । परस्पर विरुद्ध धारणाओं, विचारों तथा इच्छाओं के कारण पति पत्नी में बाह्य सघप है । इस सघप के कारण पति अथवा पत्नी के सामने निणय करने की समस्या उपस्थित होती है । जब तक निणय नहीं किया जा सकता तब तक पत्नी अथवा पति को अपनी अनिणयात्मक मन स्थिति से सघप करना पड़ता है । इससे परिणामस्वरूप बाह्य सघप तीव्र बनता रहता है ।

३ पारिवारिक जीवन से सम्बन्धित अन्य नाटकों तथा पति पत्नी के सघप से सम्बन्धित कुछ नाटकों में केवल बाह्य सघप है । इन नाटकों में परस्पर विरुद्ध विचारधाराओं तथा जीवन विषयक दृष्टिकोणों के कारण प्रखर सघप छिड़ता है । माँ बाप और उनकी सन्तान का सघप परम्परावादी पुरानी पीढ़ी और आत्तिकारी नई पीढ़ी के सघप का रूप धारण करता है । इस सघप में नय जीवनमूल्या के समर्थन के हेतु पुराने जीवन मूल्यों पर बड़े आघात किए जाते हैं । इस कारण 'अलग अलग रास्ते न घम न इमान, 'युगे-युग आति' आदि नाटक मार्मिक बन पड़े हैं ।

१६४ । आपुनिक हिन्दी नाटकों में सपर्य तत्त्व

त्रिन नाटकों में परस्पर विरुद्ध दृष्टियों और नई-पुानी माप्याओं व वाग्य पति-पत्नी में प्रगर सपर्य छिडना है व नाटक भा उद्बोधक बन पड है । इन गान्ध में 'सपेर का बेग', 'विराग की ली', 'बिना दोबारा क पर' 'रास्त मोड और पगदहरी' आदि नाटक उल्लेखनीय है ।

४ आपुनिक विषयना म सम्बन्धित नाटकों म बबल बाग्य सपर्य है । इनमें आन्तरिक सपर्य का समाव है । इन नाटकों म जब सपर्य छिडना है जब गोपित मजदूर और आपुनिक विमान अपन अपिकारों व लिए अप्याकारी घनवानों म लड़न की उद्युत हा जात है । इन नाटकों म व्यक्ति व्यक्ति का सपर्य प्रतिनिधित्व दृष्टि स समूह-समूह क सपर्य का रूप धारण करना है । यही आपुनिक व्यक्ति आपुनिकों का प्रतिनिधि हाता है और आपुनिक व्यक्ति गोपकों का प्रतिनिधि । प्रस्तुत सपर्य धार धीरे प्रसर बनता है और चरम-सीमा पर पहुचकर समाप्त हाता है ।

५ सम्पुण्यता निमूलन से सम्बद्ध नाटकों म गुपारवाणियों का पुराणपरियों स तात्र बाग्य सपर्य है । यही परस्पर विरुद्ध विचारधारा क कारण व्यक्ति-व्यक्ति में, व्यक्ति-समूह में तथा समूह समूह म सपर्य छिडता है । इन नाटकों म भी आन्तरिक सपर्य का समाव है ।

६ राजनानि स सम्बन्धित तथा इतर विषयों म सम्बन्धित सामाजिक नाटकों में बबल बाग्य सपर्य है । इन नाटकों में आन्तरिक सपर्य का नितात्र बमी है ।

७ कुछ नाटकों में बचारिक सपर्य की अपिक महत्त्व का स्थान मिला है । इस सपर्य क कारण आपुनिक सामिक रूप ग्रहण किए हुए नाटकों म अलग-अलग रास्त, रातराना, रत्तकमल, आप अपुन' आदि नाटकों का अन्तर्भाव किया जा सकता है ।

८ उपद्रनाय अपुन विष्णु प्रभाकर डॉ० लमानारायण लाल माहून राकेण रेवतीसरन गर्मा, मधु मण्डारी पानन्व अग्निहोत्री कृष्णविहार श्रीवास्तव अमृतराय और बिनाद रस्तोगा एव नाटककार हैं जिन्होंने सपर्य तत्त्व क आधार पर अपन नाटकों का समन्वयी, प्रभावशाली एवं मनाहर रूप प्रस्तुत किया है ।

सातवाँ अध्याय

प्रसादोत्तर हिन्दी नाटको के अन्य तत्त्वों पर सघर्ष तत्त्व का प्रभाव (एक निर्देश)

अध्याय प्रवेश

प्रस्तुत अध्याय में 'एक निर्देश' के रूप में यह विश्लेषण किया जायगा कि प्रसादोत्तर हिन्दी नाटको के अन्य तत्त्वों पर सघर्ष तत्त्व का क्या प्रभाव पड़ा है।

वास्तव में नाटक के सभी तत्त्वों का सघर्ष तत्त्व से प्रभावित होना अत्यधिक स्वाभाविक है। सघर्ष और नाटक के परस्पर महत्वपूर्ण तथा अविच्छिन्न सम्बन्ध की ध्यान में रखकर नाट्यममज्ञ बुनेतिअर ने कहा है कि मनुष्य की सघर्षशील इच्छा का प्रस्तुतीकरण ही नाटक है। इस सिद्धांत से यह व्यक्तित्व होता है कि मनुष्य की सघर्षशील इच्छा जिन माध्यमों से प्रस्तुत होती है, वह उन सभी माध्यमों को प्रभावित करती है और उन सभी के संगठन को नाटक का रूप प्रदान करती है। जो नाटककार इस तथ्य को ध्यान में रखकर नाटक का निर्माण करता है उसने नाटक के सभी तत्त्व सघर्ष तत्त्व से प्रभावित होते हैं। अतः प्रसादोत्तर हिन्दी नाटको के अन्य तत्त्व पर सघर्ष तत्त्व का क्या प्रभाव पड़ा है यह देखना उपयुक्त होगा।

प्रस्तुत अध्याय के विवेचन से यह निर्दिष्ट हो जायगा कि प्रसादोत्तर हिन्दी नाटको के कथानक चयन पर, कथानक के विकास पर, पात्र चयन पर, पात्र के चरित्र प्रकाशन पर व्योपकथन की शैली पर, वातावरण की सज्जा पर, शैली की रीति पर तथा उद्देश्य की अभिव्यक्ति पर सघर्ष तत्त्व का क्या प्रभाव पड़ा है।

१ कथानक पर सघर्ष तत्त्व का प्रभाव

(१) कथानक-चयन पर सघर्ष तत्त्व का प्रभाव

प्रसादोत्तर युग के नाटको के कथानक चयन पर सघर्ष तत्त्व का अत्यंत उपयुक्त प्रभाव पड़ा है।

प्रायः नाटककार का दृष्टिकोण कि अनुसार किसी कथानक का घयन पर के नाटक का निर्माण करता है। प्रथम दृष्टिकोण के अनुसार नाटककार किसी विषय की ओर आकृष्ट हो जाता है। नाटककार उस विषय पर विचार एवं चिन्तन करने लगता है। तत्पश्चात् नाटककार उस विषय का प्रकाशन करने के हेतु विनिष्ट कथा नक की स्वीकार करके नाटक का सज्जन करता है। द्वितीय दृष्टिकोण के अनुसार नाटककार किसी कथानक की ओर आकृष्ट हो जाता है। ऐसा स्थिति में नाटककार किसी विषय पर ध्यान न देने हुए उपर्युक्त कथानक के आधार पर नाटक का निर्माण करता है।

जो नाटककार प्रथम दृष्टिकोण की अपेक्षाकर सज्जन प्रक्रिया का आरम्भ करता है वह सघर्ष तत्त्व का दृष्टि से प्रथम किसी व्यापक सघर्ष का ओर आकृष्ट हो जाता है और उस व्यापक सघर्ष को नाट्य विषय के रूप में अपनाता है। तत्पश्चात् नाटककार उस सघर्ष के प्रकाशन के लिए विनिष्ट सघर्ष को नाट्य कथा के रूप में चुनता है और नाटक का प्रणयन करता है। स्थापित कथानक के अन्तर्गत इस प्रकार का सघर्ष होता है कि जो व्यापक सघर्ष को समग्र रूप में दर्शाने के बजाय उसका एक पहलू अथवा एक से अधिक पहलुओं का उजागर करते हुए व्यापक सघर्ष को व्यक्त करता है। इससे स्पष्ट होता है कि प्रथम दृष्टिकोण के अनुसार नाटककार का ध्यान नाट्य विषय और नाट्य कथा के रूप में किमा व्यापक सघर्ष और उससे सम्बद्ध विनिष्ट सघर्ष पर केंद्रित होना है। तात्पर्य यह कि नाट्य विषय तथा नाट्य कथा दोनों भी सघर्ष से सम्बद्ध होते हैं।

द्वितीय दृष्टिकोण के अनुसार नाटककार किसी कथानक का ओर आकृष्ट होता है और उस कथानक के आधार पर नाटक का निर्माण करता है। उस कथा नक में सघर्ष होगा, तो नाटक में भी सघर्ष होगा। यह सघर्ष किमा व्यापक सघर्ष से सम्बन्ध न रखने वाला विनिष्ट सघर्ष होगा।

(अ) प्रमादोत्तर युग के कुछ नाटककारों का अविवाद के रूप में छाट दिया तो अनेक नाटककारों ने पौराणिक तथा ऐतिहासिक नाटकों का निर्माण करने समय सघर्ष तत्त्व का दृष्टि से प्रथम दृष्टिकोण की उपेक्षा की है।

द्वाराज दिनेश चन्द्रप्रकाश गर्मा डा० मोहिन्दराम, लक्ष्मीनारायण मिश्र, डा० लक्ष्मीनारायण लाल जगन्नाथचन्द्र माथुर और उत्पलकर भट्ट ने पौराणिक नाटकों का निर्माण करते समय सघर्ष तत्त्व की दृष्टि से प्रथम दृष्टिकोण का अपना कर विनिष्ट कथानक का घयन किया है।

१ जो व्यक्ति स्वयं पर अथवा अपने स्वजन पर क्रिय गण अत्याय का प्रति कार करने की क्षमता रखता है वह स्वयं पर अथवा अपने स्वजन पर किए गए अत्याय का प्रतिकार करने का उत्तुक्त होता है और सघर्ष करता है। क्या ऐसा व्यक्ति

अपनी बहन पर किए गए अपमान को महन कर सकता है ? क्या वह बहन के अपमान का प्रतिशोध लेने के हेतु सघष प्रवृत्त नहीं हो सकता ? वास्तव में बहन के अपमान का प्रतिशोध लेने के लिए भाई का सघष प्रवृत्त होना स्वाभाविक है । प्रस्तुत सघष सावजिक तथा सावकालिक होने के कारण व्यापक सघष होता है । देवराज दिनार और चन्द्रप्रकाश शर्मा ने इस व्यापक सघष को नाट्य विषय के रूप में स्वीकार किया और इस सघष का उद्घाटन करने के हेतु राम रावण सघष को नाट्य कथा के रूप में चुनकर प्रकाश रावण और 'श्रेता' नाटक का निर्माण किया । इन नाटकों में दिखाया गया है कि रामभक्त मण द्वारा शूषणवा पर किए गए अपमान का प्रतिशोध लेने के हेतु रावण सघषशील बन गया है ।

२. उदयशंकर भट्ट ने नाट्य विषय के रूप में उस नारी के सघष को चुना है जो पुरुष द्वारा किये गए अपमान का प्रतिशोध लेने के लिए सघषशील बन गई है । इस व्यापक सघष का उद्घाटन करने के लिए उदयशंकर भट्ट ने नाट्य कथा के रूप में अम्बा के सघष का चयन करके 'विद्रोहिणी अम्बा' नाटक का निर्माण किया है ।

३. डॉ० गोविन्ददास ने नाट्य विषय के रूप में उस प्रतापी पुरुष के सघष को स्वीकार किया है जो कुलीनता के नाम पर किए गए अपमान का प्रतिशोध लेने के हेतु सघषशील बन गया है । इस सघष की अभिव्यक्ति के लिए डॉ० गोविन्ददास ने प्रतापी कण के सघष को नाट्य कथा के रूप में चुनकर 'कण' नाटक का सृजन किया है ।

४. जिम कीर युवक के और पिता की यद्ध में प्रतिपक्ष की नीति के फल स्वरूप प्राण त्यागने पड़ते हैं उस युवक का पिता की मृत्यु का प्रतिशोध लेने के हेतु प्रतिपक्ष के विरुद्ध प्रखर सघष छेड़ना स्वाभाविक है । लक्ष्मीनारायण मिश्र ने इस सघष को नाट्य विषय के रूप में स्वीकार किया है और इसके प्रकटीकरण के लिए वीर अश्वत्थामा के सघष को नाट्य कथा बनावकर 'अपराजित' नाटक का निर्माण किया है ।

५. विमाता और सीतेल पुत्र का पारस्परिक प्रेम सघष की दृष्टि से कितनी नाट्यपूर्ण घटना होती है । इस प्रेम की सफलता के लिए जब प्रेमी सीना तान कर प्रतिकूल समाज के सामने एक चुनौती के रूप में खड़ा रहते हैं तब प्रखर सघष छिड़ता है । एक ओर समाज की नीति नियमों का अंग करने वाले दो प्रेमी होते हैं तो दूसरी ओर नीति नियमों तथा परम्पराओं को सुरक्षित रखने का प्रयत्न करने वाला समाज होता है । संगठित समाज के विरुद्ध व्यक्ति-व्यक्ति का सघष प्रवृत्त होना अत्यधिक नाट्यपूर्ण घटना होती है । डॉ० लक्ष्मीनारायण लाल ने इस सघष को नाट्य विषय के रूप में स्वीकार किया है और इस सघष के प्रकाशन के लिए नाट्य कथा के रूप में

प्रदुम्न और वनुरति के द्वारा रुद्रियद्ध समाज के विरुद्ध किए गए सघष को चुनकर 'भूयमुख' नाटक का निमाण किया है। इस नाटक में प्रदुम्न और वनुरति का जो आन्तरिक सघष है, वह भी व्यापक सघष का नापक है। विमाना और सौनेल पुत्र को मिलन के समय वास्तविक सम्बन्ध का स्मरण होन पर उनमें आन्तरिक सघष का आरम्भ होना स्वाभाविक है। इस आन्तरिक सघष की अभिव्यक्ति प्रदुम्न और वनुरती के आन्तरिक सघष के द्वारा हा गई है।

६ सत्ताधारी बनन पर भी जिस अपने स्वत्व तथा प्रजा के हित की उपेक्षा कर कठपुतली की भांति स्वाधनरायण बरिष्ठा के आग्रा का पालन करना पड़ता है वह यत्ति आन्तरिक सघष का गिक्का बनता है। जगदीशचन्द्र माधुर न इस आन्तरिक सघष को नाट्य विषय के रूप में स्वाकार किया है और उसके प्रकाशन के लिए नाट्य कथा के रूप में पद्य के आन्तरिक सघष को चुनकर 'पहला राजा' नाटक का सजन किया है।

डा० लक्ष्मीनारायण लाल न 'भूयमुख' और जगदीशचन्द्र माधुर न 'पहला राजा' नाटक में नाट्य विषय ('यापक सघष') तथा नाट्य-कथा (विगिष्ट सघष) पर समान रूप से ध्यान केन्द्रित किया है। इन नाटकों में न नाट्य विषय पर अधिक बल दिया गया है न नाट्य कथा पर। इन नाटका में आरम्भ से अन्त तक नाट्य विषय तथा नाट्य कथा का समीचीन समन्वय करने के फलस्वरूप दोनों नाटक उत्कृष्ट श्रेणी के बन पड़े हैं।

'विद्रोहिणी अम्बा' और 'कण' में नाट्य कथा पर अधिक बल दिया गया है। इन नाटका में 'यापक सघष को विगिष्ट सघष के द्वारा उजागर करने वाली नाट्य कथा का संगठन समुचित नहीं हा पाया है। इन नाटकों में 'यापक अथवा विगिष्ट सघष से सम्बन्ध न रखने वाली घटनाओं का भी स्थान दिया गया है। फलतः दोनों नाटक प्रभावशाली बनने में असफल रहें हैं।

'यापक सघष तथा विगिष्ट सघष के समुचित समन्वय की दृष्टि से 'अपराजित' नाटक उत्कृष्ट बन पड़ा है।

द्वितीय दृष्टिकोण के अनुसार विमा कथानक की आर आकृष्ट होकर लिखे गए पौराणिक नाटका में से कुछ नाटका में सघष का स्थान मिला है। लेकिन इन नाटका में नाट्य कथा पर अधिक बल न्यि जान के कारण सघष के बीज का उचित विकास नहीं हा पाया है।

(आ) प्रमादात्तर युग में प्रथम दृष्टिकोण के अनुसार कद एतिहासिक नाटक लिख गये हैं। किसी दश के दशभक्त 'यक्तिया का अपन दश के स्वातन्त्र्य की रक्षा करने के लिए बहुरी आक्रमणकारा तथा दशद्रोही व्यक्तिया के विरुद्ध सघषगील बन

जाना स्वाभाविक है। हिंदी नाटककारों ने नाट्य विषय के रूप में इस व्यापक सघष को स्वीकार किया है और इस सघष के उद्घाटन के लिए पचनद नरेश पुरु चंद्रगुप्त मौर्य, आचार्य चाणक्य, सम्राट समुद्रगुप्त, पद्मीराज चौहान, वीर हम्मीर, महाराणा प्रताप, छत्रपति शिवाजी महाराज झांसी की रानी लक्ष्मीबाई तात्या टोपे तथा अन्य अनेक ऐतिहासिक व्यक्तियों के सघष को नाट्य कथा के रूप में चुनकर अनेक नाटकों का निर्माण किया है। लेकिन इन नाटकों में नाटककारों का ध्यान नाट्य कथा पर अधिक केंद्रित होने के कारण व्यापक सघष को उजागर करने वाले विविध सघष के समुचित विकास की उपेक्षा हुई है। इन नाटकों में कई सघषहीन घटनाओं को भी स्थान मिला है।

१. समास का स्वीकार करने के लिए गृह त्याग करने को उद्युक्त हुए व्यक्ति में आसक्ति विरक्ति को लेकर या तिरिक् सघष का छिड़ना स्वाभाविक है। गणेशप्रसाद श्रीवास्तव ने नाट्य विषय के रूप में इस आंतरिक सघष को स्वीकार किया है और उसका उद्घाटन करने के हेतु नाट्य कथा के रूप में सिद्धार्थ के आंतरिक संघर्ष को चुनकर 'सिद्धार्थ का गृहत्याग' नाटक का निर्माण किया है। लेकिन इस नाटक में नाट्य कथा पर अधिक बल दिया जाने के कारण व्यापक संघर्ष का प्रकाशन व्यवस्थित नहीं हो पाया है।

२. मोहन राकेश ने आसक्ति और विरक्ति से सम्बद्ध व्यापक आंतरिक संघर्ष को नाट्य विषय के रूप में स्वीकार किया है और उसका प्रकाशन करने के हेतु नाट्य कथा के रूप में इसके आंतरिक संघर्ष को चुनकर 'लहरों के राजहंस' नाटक का निर्माण किया है। इस नाटक में नाटककार को नाट्य विषय तथा नाट्य कथा का समुचित समन्वय करने में सफलता मिली है। फलतः प्रस्तुत नाटक अत्युत्कृष्ट कलाकृति बन पड़ा है।

३. डॉ० लक्ष्मीनारायण लाल ने नाट्य विषय के रूप में उस निभय युवक के सघष को स्वीकार किया है, जो समाज में अधविश्वासा को फलाकर स्वाध्याय साधन वाला व विरुद्ध प्रखर सघष छेड़ता है। इस सघष को प्रकाशित करने के हेतु नाटककार ने नाट्य कथा के रूप में हेरूप के सघष को चयन करके 'कलकी' नाटक का निर्माण किया है। इस नाटक में नाट्य विषय और नाट्य कथा का समीचीन समन्वय किया है। फलतः प्रस्तुत नाटक उत्कृष्ट बन गया है।

४. कलाकार का कलाकृति तथा कलाकार की स्वाधीनता की रक्षा के हेतु अत्याचारी के विरुद्ध प्रखर सघष करना स्वाभाविक है। जगदीशचंद्र माथुर ने नाट्य विषय के रूप में इस सघष को स्वीकार किया है और इस संघर्ष के उद्घाटन के लिए नाट्य कथा के रूप में शिल्पी विशु के संघर्ष को चुनकर 'कोषाक' नाटक का सज्जन किया है। इस नाटक में व्यापक संघर्ष और उससे सम्बंधित विविध संघर्ष पर

समान रूप में उठ निया जान के कारण प्रस्तुत नाटक में अपूर्व कलाकृति का रूप ग्रहण किया है।

५. काय हा कुलीनता की कसौती है यह मिथ्य करने के हेतु कोई प्रतापी पुष्प प्रतिबद्ध समाज के विरुद्ध मधः करता है। डॉ० गाविन्दरास ने नाट्य विषय के रूप में इस सभ्य को स्वीकार किया है और इस मध्य के प्रकाशन के लिए नाट्य कथा के रूप में गांधी युद्धाय के मध्य का चुनकर कुलीनता नाटक का निमाण किया है। लेकिन इस नाटक में नाट्य कथा पर अधिक बल निया जान के फलस्वरूप यापक सभ्य के प्रकाशन में तक समिति प्रतिगत नहीं होती है।

अनेक ऐतिहासिक नाटक दूसरे दृष्टिकोण के अनुसार लिखे गए हैं। इन नाटकों में भी सभ्य का महत्त्व का स्थान मिला है। सम्राट अशोक और राजपूतों के पारस्परिक मध्य में सम्बन्धित नाटकों में सभ्य का महत्त्वपूर्ण स्थान है। लेकिन इन नाटकों में कथानक पर अधिक ध्यान निया जान के फलस्वरूप यापक सभ्य का व्यञ्जना तकसगत नहीं है।

(६) प्रमाणोत्तर युग में लिखे गए सभी राजनयिक नाटक 'प्रथम दृष्टिकोण' के अनुसार लिखे गए हैं। पराधीन जन द्वय रूप के युवकों का देश का स्वाधीनता के लिए मध्यगील बन जाना स्वाभाविक है। हिन्दी के अनेक नाटककारों ने नाट्य विषय के रूप में इस मध्य को स्वीकार किया है और इस मध्य के प्रकाशन के लिए साम्राज्य बाग एव अशोकरी अग्नेय के विरुद्ध चन्द्रगुप्त आशोक गहीन भगतसिंह नन्दाजी मुमापचन्द्र बाप तथा जय कान्तिकारियों के द्वारा लिखे गए मध्य का नाट्य-कथा के रूप में चुनकर अनेक नाटकों का निमाण किया है।

देश प्रमा तथा स्वातन्त्र्य प्रमी व्यक्ति वादों आक्रमणकारी का प्रतिकार करने के हेतु प्रत्यक्ष मध्य करने हैं। अनेक हिन्दी नाटककारों ने इस मध्य का नाट्य विषय के रूप में स्वीकार किया है। उनमें उदात्त के लिए नाट्य कथा के रूप में उन भारतीयों के मध्य का चुना है और जिन्होंने आक्रमणकारी चीन और पाकिस्तान का प्रतिकार करने के हेतु मध्य किया है।

घातियों गृहजती है तथा की एक नाम और वन का आश्रम इन नाटकों में नाट्य विषय तथा नाट्यकथा का समाचीन सम्बन्ध किया गया है। फलस्वरूप ताना नाटकों ने उद्भूत रूप ग्रहण किया है। विशेषकर 'घातियों गृहजती' नाटक अपूर्व बन पड़ा है। इन दोनों के अनिर्गुण अथ नाटकों में कथानक पर बल निया जान के कारण मध्य के प्रकाशन में तकसगति का अभाव है।

(७) प्रमाणोत्तर युग के सांसारिक नाटकों में स बहुसंख्य नाटकों का निमाण 'प्रथम दृष्टिकोण' के अनुसार किया गया है। समाज में जब तक विषम अवस्थिति का अन्तिम बना रहता तब तक अपने अधिकारों का पान के लिए मजदूरों का

अयायी मालिक के विरुद्ध सघर्ष चलता रहेगा । अनेक हिंदी नाटककारों ने नाट्य विषय के रूप में इस सघर्ष का स्वीकार किया है और इस सघर्ष के प्रकाशन के लिए नाट्य कथा के रूप में विविध मजदूर मालिक के सघर्ष को चुनकर अनेक नाटकों का निर्माण किया है । लेकिन इन नाटकों में प्रचारात्मकता की प्रधानता होने के फलस्वरूप सघर्ष का स्वाभाविक विवास नहीं हो पाया है ।

१ समाज में आर्थिक समानता की स्थापना के लिए क्रांतिकारी बने हुए युवक और पूँजीवाज का समर्थन करने वाले घनवानों के बीच सदा सघर्ष चलता है । डा० लक्ष्मीनारायण लाल ने इस सघर्ष को नाट्य विषय के रूप में स्वीकार किया है और इसका प्रकाशन करने के हेतु क्रांतिकारी युवक कमल और उसके पूँजीवादी बड़े भाई महावीर प्रसाद के बीच चलने वाले सघर्ष को नाट्य कथा के रूप में चुनकर 'रक्त कमल' नाटक का निर्माण किया है । इस नाटक में नाट्य विषय और नाट्य-कथा का समीचीन समन्वय किया गया है । फलस्वरूप प्रस्तुत नाटक ने उत्कृष्ट कलाकृति का रूप ग्रहण किया है ।

२ तरुण पीढ़ी और पुरानी पीढ़ी का संघर्ष शाश्वत संघर्ष होता है । क्योंकि आज की विद्रोही पीढ़ी कल की समाप्तनी पीढ़ी बन जाती है । इस व्यापक संघर्ष को नाट्य विषय बनाकर विष्णुप्रभाकर ने इस संघर्ष के उद्घाटन के लिए नाट्य कथा के रूप में विविध 'यशिता' के संघर्ष को चुनकर 'युग युगे क्रांति' नाटक का निर्माण किया है ।

३ नयी पात्रा परिवर्तित परिस्थिति में अपने जीवन को नया रूप प्रदान करने के हेतु परम्पराबद्ध पुरानी पीढ़ी से संघर्ष करती है । जेठनारायण अक्ष ने नाट्य विषय के रूप में इस संघर्ष को स्वीकार किया है और इस संघर्ष को उजागर करने के लिए नाट्यकथा के रूप में क्रांतिकारी रानी और पूरन के द्वारा पुरानी पीढ़ी से किए गए संघर्ष को चुनकर अलग अलग गस्त नाटक का निर्माण किया है ।

४ पति अथवा पत्नी के कारण पारिवारिक जीवन में आत्मीयतापूर्ण समझौता नाट्य होने पर पति और पत्नी में तीव्र संघर्ष चलता है । मोहन राकेश और मधु भण्डारा ने इस संघर्ष को नाट्य विषय के रूप में स्वीकार किया है और इस संघर्ष का उद्घाटन करने के लिए विविध पति पत्नी के संघर्ष का नाट्य कथा के रूप में चुनकर नमरा आधे अंधूरे और 'बिना दीवारों के घर' इन नाटकों का निर्माण किया है । आधे अंधूरे' नाटक में नाट्य विषय और नाट्य कथा का समीचीन समन्वय किया गया है । फलस्वरूप इस नाटक ने उत्कृष्ट रूप ग्रहण किया है ।

५ अपमानित नारी अथवा पुरुष को जब अपमान का प्रतिशोध लेने के लिए अवसर मिलता है तब उसमें सुष्ट और दुष्ट भावनाओं को लेकर आंतरिक संघर्ष चलता है । विष्णु प्रभाकर ने इस 'यापक' संघर्ष का नाट्य विषय के रूप में

स्वाकार किया है और स्वकी प्रकाशन करने के लिये नाट्य कथा के रूप में अनीला के अन्तरिक मरण का चुनकर हाकर नाट्य का निर्माण किया है।

५. गामकाय ब्रह्माय तथा बुद्धियों में प्रयुक्त धर्मियों तथा प्रजा के द्वारा गामकों के विरुद्ध मध्यम छेड़ना स्वाभाविक है। मानस्य अग्निहोत्र और अमनगम्य न इस मध्य का नाट्य विषय के रूप में स्वीकार किया है और स्व मध्य का प्रकाशन करने के लिये नाट्य कथा के रूप में प्रजा और विभिन्न धर्मियों के द्वारा शिव मध्य मध्य का चुनकर कर्म गुरुमुख और विद्विषा का एक मात्र इन नाटकों का निर्माण किया है। इन नाटकों में नाट्य विषय तथा नाट्य कथा पर समान रूप से बल दिया गया है। फलतः इन नाटकों में सामाजिक रूप प्रदर्शित किया है।

अतः निवेदन है कि पौर्वाधिक ऐतिहासिक राजनीतिक तथा सामाजिक नाटकों के कथानक चयन पर मध्य तत्व का उचित प्रभाव हुआ है। इस प्रभाव के फलस्वरूप ही मध्यमयुक्त कथानक के आधार पर अनेक नाटकों का निर्माण हुआ है।

७. घात प्रतिघात के कारण कथानक का समुचित विकास

(अ) त्रिन पौर्वाधिक ऐतिहासिक राजनीतिक तथा सामाजिक नाटकों में मध्य तत्व का स्थान दिया गया है। उनमें कथानक का विकास मध्यम तत्वों के घात प्रतिघात से हुआ है। अतः नाटकों के कथानक का विकास तब हुआ है जब अन्धकार का पक्ष और प्रगति का पक्ष एक दूसरे पर घात प्रतिघात करते हैं। इस घात प्रतिघात के कारण 'अपराधित' का कथानक तथा अन्ध में मध्य का चरम मामा पर पहुँचकर अन्धकार का पक्ष एक दूसरे पर घात प्रतिघात करते हैं।

(ब) जब स्वाधीनताप्रेमियों का पक्ष और अन्धकारी चातुर्य का पक्ष एक दूसरे पर घात प्रतिघात करते हैं तब 'राजा' का कथानक विकसित होकर मध्य के चरम बिन्दु पर पहुँच जाता है और अन्धकार सामाजिक एवं कुतूहल बढ़कर रूप प्रदर्शित करता है।

(ग) जब स्वाधीनताप्रेमियों का पक्ष और अन्धकारी चातुर्य का पक्ष एक दूसरे पर घात प्रतिघात करते हैं तब 'राजा' का कथानक विकसित होकर मध्य के चरम बिन्दु पर पहुँच जाता है और अन्धकार सामाजिक एवं कुतूहल बढ़कर रूप प्रदर्शित करता है।

(घ) पति मृत्यु तथा परिवार के अन्ध मध्यम तत्व एक दूसरे पर निम्न घात प्रतिघात करने लगते हैं तब 'राजा-प्रगति' का कथानक विकसित होकर मध्य के चरम बिन्दु पर पहुँच जाता है और अन्धकार सामाजिक एवं कुतूहल बढ़कर रूप प्रदर्शित करता है।

मधुपशील पक्षों के घात प्रतिघात के कारण उपर्युक्त नाटकों के कथानकों का समुचित विकास भी हुआ है और साथ ही साथ उन कथानकों तथा उनसे सम्बन्धित सघर्षों में अधिकाधिक मूल्य ग्रहण की है। इस विशेषता के कारण इन नाटकों में जीवन से प्रत्यक्ष सम्बन्ध स्थापन करने में सफलता पाई है।

उपर्युक्त उदाहरणों के आधार पर कहा जा सकता है कि मधुपशील पक्षों के घात प्रतिघात के कारण प्रसादोत्तर युग के नाटकों में कथानकों के विकास पर अत्यन्त उपर्युक्त प्रभाव हुआ है।

२ पात्र पर सघर्ष तत्त्व का प्रभाव

१ पात्र चयन पर बाह्य सघर्ष का प्रभाव

नाटक में पात्र ही सघर्ष का निर्माता होता है। पात्र की इच्छापूर्ति के हेतु मधुपशील बनने पर ही नाटक नाटक का रूप ग्रहण करता है। अतः नाटक में निरीच्छ निष्क्रिय तथा सघर्षहीन पात्र के बदले इच्छाशील क्रियाशील तथा सघर्षशील पात्र का चयन महत्वपूर्ण तथा समीचीन होता है।

नाटक में बाह्य सघर्ष की दृष्टि से उस मधुपशील पात्र का चयन महत्वपूर्ण होता है, जिसकी मधुपशील इच्छा तीव्र और दृढ़ होनी है। इस पात्र की अपेक्षा उस पात्र का चयन अधिक महत्वपूर्ण होता है जिसकी मधुपशील इच्छा तीव्र दृढ़ और गुणात्मक होती है। प्रसादोत्तर युग के कुछ हिन्दी नाटकों में बाह्य सघर्ष की दृष्टि से उन पात्रों की अधिक महत्व का स्थान दिया गया है जिनका मधुपशील इच्छा तीव्र, दृढ़ और गुणात्मक है।

(अ) इच्छा के कारण ही रावण 'त्रेता', विद्राहिणा अम्बा और 'अपराजित' इन पौराणिक नाटकों में क्रमशः मधुपशील रावण अम्बा और अश्वत्थामा की महत्व का स्थान दिया गया है।

(आ) प्रसादोत्तर युग में लिखे गए अनेक ऐतिहासिक नाटकों में उन व्यक्तियों की महत्वपूर्ण स्थान दिया गया है जिसमें देश की स्वाधीनता का रक्षा करने की प्रखर प्रवृत्ति तथा गुणात्मक इच्छा है। इस इच्छा के कारण ही पुरुष, चन्द्रगुप्त मौर्य, आचार्य चाणक्य सम्राट् समुद्रगुप्त पद्मीराज चौहान आदि वीर पुरुष बाहरी आक्रमणकारी से सघर्ष करते हैं। इस इच्छा का पूर्ति के लिए ही वीर हम्मीर, महाराणा प्रताप, छत्रपति शिवाजी महाराज तथा अजय हिंदू राजा मुसलमान राजाओं से सघर्ष करते हैं। इस इच्छा की लहर ही क्षात्री की रानी लक्ष्मीबाई, तारुणा टोपे तथा अन्य क्रांतिकारी व्यक्ति साम्राज्यवादी अंग्रेजों से सघर्ष करते हैं। 'कोणार्क', 'कलकी जीर', 'कुलीनता' इन नाटकों में क्रमशः मधुपशील धर्मपद, हर्ष और गोड पदराय की महत्वपूर्ण स्थान दिया गया है। ये तीनों भी दृढ़ तथा गुणात्मक इच्छा

बाल पात्र है। मध्याह्न अंगार में मध्यम तत्त्व नाटक में मध्यम पात्र अंगार का महत्त्वपूर्ण स्थान है। यह प्रबल तथा प्रखर इच्छा के बल पर मध्यम करता रहता है।

(६) प्रमाणोत्तर युग में यह मध्यम कुछ सामाजिक नाटकों में उन चरित्रों के द्वारा 'गहना' मदनमोहन मालवीय, मुमायचन्द बाल, रामप्रसाद बिस्मिल तथा मन्ना मा गोपाल का महत्त्वपूर्ण स्थान दिया गया है जिन में हिन्दुस्थान का स्थापना बनाने का तात्त्विक एक एक गुणात्मक इच्छा है। इस इच्छा की प्रति के लिए वे महापुरुष साम्राज्यवादी तथा अध्यापक अथवा मध्यम मध्यम करते हैं।

'घाटिया गुरु' है। नया का एक नाम और बाल का अंगार इन नाटकों में उन बार भारतीयों का महत्त्वपूर्ण स्थान दिया गया है जो एक स्वातंत्र्य का सुरक्षित रहने की प्रखर एक प्रबल इच्छा में आक्रमणकारी बाल और पाकिस्तान में प्रखर मध्यम करते हैं।

(७) प्रमाणोत्तर युग के बहुमध्य सामाजिक नाटकों में मध्यम पात्रों का प्राधान्य दिया गया है। मिर्दूर की हत्या, अलग अलग राज्य न घम न मान, राधा और बाल, रसकर्म, 'विगत की ली' विनियों का एक मात्र तथा अथवा अन्य नाटकों में सामाजिक धार्मिक तथा आर्थिक प्रति करने का एक इच्छा का एक मध्यम करने का एक युवक और युवतियाँ का महत्त्वपूर्ण स्थान दिया गया है। 'गुरुमुख' नाटक में स्थापना एक अध्यापक मनापात्र का मिशन की एक इच्छा में मध्यम प्रबल हुए प्रकाश का महत्त्व का स्थान दिया गया है।

७ पात्र-चयन पर आन्तरिक संघर्ष का प्रभाव

आन्तरिक मध्यम के प्रभाव के कारण नाटक में उक्त पात्र का स्थान दिया जाता है जिसमें वे सन्ध्याओं अथवा परम्परा विरुद्ध इच्छाओं का मध्यम करता है। परिस्थिति विगत में पात्र अथवा 'गुरु' का कारण नियम नष्ट कर पाना कि किस इच्छा का प्राधान्य दिया जाय? कि या का? पात्र नियम के अपनी 'गुरु' पर विरुद्ध पान में मग्न रहता है। प्रमाणोत्तर युग के अधोगम्य नाटकों में आन्तरिक मध्यम में प्रमुख पात्रों का स्थान दिया गया है।

(क) 'कण' नाटक में परम्परा विरुद्ध इच्छाओं के मध्यम में एक कण प्रति पात्र का आवेग प्रबल पात्र ही पात्रों में मध्यम करने लगता है। 'मृगमूष' में मिशन के समय प्रमुख और वनरुता में परम्परा विरुद्ध इच्छाओं का मध्यम चलता है। इस मध्यम में प्रेम का मग्न बनाने की इच्छा के दुष्ट बनने पर प्रमुख और वनरुता बाधा का समाधान में मध्यम करते हैं। 'पञ्चांग' नाटक में आन्तरिक मध्यम में एक युद्ध में स्त्रिण और जननि में मग्न परम्परा विरुद्ध इच्छाओं का मध्यम चलता है। 'गुरु' पक्ष किसी नियम पर पहुँचकर इस मध्यम में मग्न नष्ट हो जाता है। इस

विषुद्ध कण प्रदुग्ध और वेनुरती ने किसी एक निणय पर पहुँच कर अपनी दुबलता पर विजय पायी है ।

(आ) 'लहरो के राजहंस' में परस्पर विरुद्ध इच्छाओं के सघर्ष से प्रस्तुत नन्द निणय करने और अपनी दुबलता पर विजय पाने में असफल रहता है । सिद्धाय का गहत्याग और 'नवप्रभात' में क्रमशः सिद्धाय और अशोक निणय करने में और अपनी कमजोरी पर जय पाने में सफल होता है । 'कोणाक' में विशु भी कलाकार के स्वातंत्र्य की रक्षा करने का निणय करके अपनी दुबलता से मुक्त होने में सफलता पाता है ।

(इ) घाटियाँ मूँजती हैं नाटक में आंतरिक सघर्ष से प्रस्तुत शीकू पुरुष प्रेम का बदले देश प्रेम को प्राधान्य देने का निणय करता है और अपनी कमजोरी पर विजय पाता है ।

(ई) 'डाक्टर नाटक' में अनीला डाक्टर के कर्तव्य से सम्बद्ध इच्छा को प्राधान्य देने का निणय करती है और दुबलता से मुक्त हो जाती है । एकिन 'कद' और भँवर में क्रमशः अपनी और प्रतिभा निणय करने और अपनी दुबलता पर विजय पाने में असफल रहती है ।

उपयुक्त विश्लेषण से यह निष्कर्ष निकाला जा सकता है कि प्रसादोत्तर युग के पौराणिक, ऐतिहासिक, राजनीतिक तथा सामाजिक नाटकों के पात्र चयन पर बाह्य तथा आंतरिक सघर्ष का समुचित प्रभाव पड़ा है ।

३ पात्र के चरित्र प्रकाशन पर बाह्य सघर्ष का प्रभाव

इच्छा पूर्ति के लिए पात्र के सघर्षशील बन जाने के फलस्वरूप नाटक अधिकाधिक मजबूत हो जाता है । ऐसी स्थिति में पात्र के कार्य-यापारा तथा कथनों से पात्र के चरित्र का उदघाटन अपने आप हो जाता है । इस दृष्टि से भी प्रसादोत्तर नाटकों के पात्रों के चरित्रोदघाटन पर बाह्य सघर्ष का अत्यन्त उपयुक्त प्रभाव पड़ा है ।

(अ) रावण और शैतान इन नाटकों में रावण के सघर्ष से यह स्पष्ट होता है कि रावण दुष्ट नहीं बल्कि सुष्ठु तथा विचारक है । अपराजित में अश्वत्थामा की वीरता का प्रकाशन सघर्ष से हो जाता है । 'विद्राहिणी अम्बा' में अम्बा का सघर्ष उसके यत्नित्व को राजस्वी रूप प्रदान करता है ।

(आ) अनेक ऐतिहासिक नाटकों में सघर्ष के माध्यम से पुरुष द्रुपद, मीन, आचार्य चाणक्य, पद्मराज चौहान, शेरशाह, महाराणा प्रताप, छत्रपति शिवाजी महाराज, रानी लक्ष्मीबाई, तात्या टोपे आदि वीर भारतीयों का देश प्रेम तथा स्वातंत्र्य प्रेम व्यक्त होता है । सम्राट अशोक से सम्बन्धित नाटकों में अशोक की वीरता, उद्दण्डता और मनुष्यता का उदघाटन सघर्ष से होता है । 'कोणाक' में

वास्तव मध्यम क द्वारा कलाकार मध्यम और विंगु का स्वातन्त्र्य प्रेम व्यक्त होता है । रामानुज' में रामानुज की ममात्र मुधार तथा मम मुधार विषयक क्रांतिकारी भूमिका मध्यम क द्वारा व्यक्त होता है ।

(६) राजनीतिक नाटकों में मध्यम क द्वारा चन्द्रगिर आजाद गद्दी' मगत मिह नताजी मुमायचन्द्र बाम आदि क्रांतिवीरों का दण प्रम स्वातन्त्र्य प्रम और मनुन त्याग प्रकाशित होता है । भारत पान और भारत पारिस्वात मध्यम म सम्बद्ध नाटकों में मध्यम क माध्यम म गोकु विरक (धार्मिकी मृजनी ३) मार्फ स्वतन्त्र नीमों (नका की एक गाम) इलाहाबाद पगमाना रगमा (वतन का आवरण) आदि क्रांतिवादी पात्रों का म प्रम स्वातन्त्र्य प्रम और गीय प्रकट होता है ।

(७) अनेक सामाजिक नाटकों में मध्यम क द्वारा पात्रों का चारित्रिक विंग पनाथा का प्रकाशन होता है । अलग-अलग गाम म पूरन और तारा का नाग स्वातन्त्र्य विषयक क्रांतिकारी दृष्टिकान मध्यम क माध्यम म व्यक्त होता है । रक्त कमल म कमल क क्रांतिकारी दृष्टिकोण की अनिव्यक्ति मध्यम क द्वारा होती है । वास्तव म जिन सामाजिक नाटकों में परम्परागत आत्मी, अघविश्वासा तथा जाव नमूनों क विच्छ क्रांतिकारी दृष्टि रखन बाग पात्रों न मध्यम छटा है उन नाटकों म क्रांतिकारी और पुराणमतवादी पात्रों का चारित्रिक विंगपनाथा का उद्घाटन मध्यम क द्वारा होता है । म्म दृष्टि म मिन्दूर का हाग न मम न ईमान युग युग क्रांति राग और वग तथा अथ अनक नाटक उगवनाथ है । इन नाटकों म तरुण पात्री का क्रांतिचारित्र्य मध्यम क द्वारा अथ अप व्यक्त होता है ।

परिस्थिति विंग म परस्पर विच्छ इच्छाओं, भावनाथा तथा विचारों क कारण जा मध्यम छिहता है उसम प्रत्येक पात्र क स्वतन्त्र व्यक्तित्व का प्रकाशन होता है । इस मादम म आधे-अधूर 'बिना दीवारों क पर' रागरानी, निराग की ली 'अधेर का वग आदि नाटक म पति-पत्नी का मध्यम गगनाथ है । इन नाटकों म मध्यम क माध्यम म पति-पत्नी क स्वतन्त्र दृष्टिकान और मायनाओं का प्रकटीकरण हुआ है । वक का मीनार और नीव की दरारें म मध्यम क द्वारा भाई बहन और भाई भाद क स्वतन्त्र दृष्टिकानों का अमि-यक्ति हृद है । गुनरमुग म राजा और उमक मत्रियों का स्वाधी बति का अमिव्यजना मध्यम म हृद है ।

४ पात्र के चरित्र-प्रकाशन पर आन्तरिक मध्यम का प्रभाव

(अ) आन्तरिक मध्यम क प्रभाव क फलस्वरूप पात्रों की चारित्रिक विंग ताप अपन आप व्यजित होता है । कग नाटक म कण का आन्तरिक मध्यम उसकी मुलता का परिचायक है । पहला गजा म आन्तरिक मध्यम म पूष का चरित्रगत दुवला व्यजित होता है । 'सूयमुन म आन्तरिक मध्यम क द्वारा प्रदुम्न वनुरती और रविमना का चारित्रिक उगानता अमिव्यजित होता है ।

प्रसादोत्तर हिंदी नाटकों में अथ तत्त्वों पर सघर्ष तत्त्व का प्रभाव । ३७७

(घा) 'सिद्धाथ का गृहयाग' नाटक में सिद्धाथ का आंतरिक सघर्ष उसकी सारागार विरह बुद्धि का परिचायक है। "लहरों के राजहंस" में नन्द और श्यामांग का आंतरिक सघर्ष उनकी मानवीयता तथा दबलताओं का ज्ञापक है। जय जा तनू' में आंतरिक सघर्ष के द्वारा आम्नपाला के लोकहितकारी विचारों का प्रकाशन होता है। 'कोणाक' में आंतरिक सघर्ष के माध्यम से गित्पों बिगु की पारिवर्तिक मानवीयता तथा महानता अभिव्यक्ति होती है।

(इ) पाटियों गूँजती है में गीतू के आंतरिक सघर्ष से उसका उबलता राष्ट्रभ्रामान और स्वातन्त्र्य प्रेम प्रकट होता है।

(ई) प्रसादोत्तर युग के जिन सामाजिक नाटकों के पात्रों में परस्पर विरुद्ध इच्छाओं भावनाओं तथा विचारों का आंतरिक सघर्ष चलता है उन पात्रों की असंतुलित मानसिक स्थिति अपने आप प्रकट होती है। आंतरिक सघर्ष के कारण ही दपन (दपन), अनिला (डाक्टर) अपनी (बद), प्रतिभा (भँवर) और मेजर नारंग (अधेरे का बेटा) की असंतुलित मानसिक स्थिति का उदघाटन हुआ है।

उपयुक्त विवेचन से निर्देष्ट होना है कि प्रसादोत्तर हिंदी नाटकों के पात्रों के चरित्र प्रकाशन पर बाह्य तथा आंतरिक सघर्ष का उपयुक्त प्रभाव पड़ा है।

३ कथोपकथन पर सघर्ष तत्त्व का प्रभाव

सघर्ष के प्रभाव के फलस्वरूप नाटक के कथोपकथन विविध प्रकार की शलियाँ ग्रहण करते हैं। साथ ही साथ कथोपकथन क्रिया सूचक रूप भी धारण करते हैं।

(अ) सघर्ष के प्रभाव के फलस्वरूप पौराणिक नाटकों में कथोपकथनों में विनिष्ट शलियाँ ग्रहण की हैं। अपराजित" नाटक में तीव्र सघर्ष के कारण अश्व रथामा के कथनों ने अत्यंत व्यंग्यात्मक, आवेशात्मक घात प्रतिघातात्मक तथा प्रश्नात्मक शली धारण की हैं।

"अश्वरथामा—सुनो अजुन ! द्रौपदी की प्रेरणा से तुम लोग एस दारुण नरसंहार के कारण बने। राज्य के अधिकारी तुम नहीं थे। पाण्डु के औरस पुत्र तुम पाँच में एक भी नहीं हो। कोई घम का, कोई वायु का, कोई इंद्र का, कोई अश्विनीकुमार का, पर पाण्डु का कोई नहीं। इंद्र का, वायु का घम या अश्विनीकुमार का पुत्र कुरुसिंहासन का भागी किस विधि से बनता ?"

इस सन्दर्भ में पशु (पहला राजा) का एक कथन द्रष्टव्य है। जब राजा पशु क्रोध के आवेश में मुनियों की कपटनीति पर प्रहार करता है तब उसका कथन व्यंग्यात्मक आवेशात्मक तथा प्रश्नात्मक शली ग्रहण करता है—

पद्य—जनता का त्रिम भाङ्ग का सिद्धान्त बरक आ रहा है उसका दुःख मय का
 बचाएँ मुनकर मुझ बचता नहीं आई मरमा आया । मैं बूढ़ता है आद लागा
 म क्या दिन आद लागा का जो बचन लिए थे बूढ़ता का मर मरमा का गाँठे
 बाँध कर वे पुर किए जा नहीं ?

गाय—आपने मध बचन पुर किए ।

पद्य—ना फिर मर राज्य में अकाल क्यों है ।

इस प्रकार दोर निम्न नाटकों के मध्यमाल नाट्य क कथना और उनकी भाषा
 न व्यापारमय आवागमय तथा प्रभावमय गला ग्रहण का है ।

साथ आनुष्ठिक मध्यम क कारण बन (बन) और मात्रा पद्य (पद्यता
 राजा) क कथनों न अद्वोतिया का रूप धारण किया है । प्रमुख और अनुरता
 क भावात्मक एवं बाध्यात्मक कथना का आधार आन्तरिक मध्यम हा है ।

(आ) एतिहासिक नाटकों क कथावचनना पर मा मध्यम तत्त्व का प्रचुर
 मात्रा में प्रभाव परिलक्षित होता है । इन नाटकों में भी मध्यमाल पात्रों क कथाव
 कथनों न व्यापारमय आवागमय तथा प्रभावमय गला ग्रहण की है । मध्यम क
 कारण ही अम्बिका और मल्लिका नन्द और गुप्ता क कथावचनना न मासिक,
 व्यापारमय रूप धारण किया है । मध्यम क कारण ही हर्ष और शक्ति क कथाव
 कथन प्रतीतिरात्मक यान प्रतिपादात्मक तथा बाध विरोधात्मक गला ग्रहण करत
 है । 'वितस्ता का सहरे' में पृथ और मिहिर क युद्धात्मक मरण का व्यञ्जित करने
 क लिए नवम्य कथन का प्रयोग किया गया है ।

साथ ही ठरिक् मध्यम से चलन पात्रों क कथन आवागमय बाध्यात्मक और
 प्रतीकात्मक बन गये हैं । इस सम्प्रदाय में मल्लिका और मन्त्र क स्वगत कथा

- १ जगन्नाथचन्द्र माधुर-पहला राजा-पृ० ६७ (प्र० म० मन् १०६०)
- २ डॉ० गार्ग्यनाथ-कद-पृ० १६-१५ (द्वि० म० मन् १०६६)
- ३ जगन्नाथचन्द्र माधुर-पहला राजा-पृ० ११, ५० ६० (प्र० म० मन् १०६०)
- ४ डॉ० सम्मानारायण लाल-सूयमुख-पृ० ६० ६१ ०६०६ (प्र० म० मन् ११६८)
- ५ बहा-पृ० ४० ४३ ५४ ५५, ५६ ।
- ६ माहल राकग-आषाढ़ का एक दिन-पृ० ८-१० (द्वि० म० मन् १९६१)
- ७ माहल राकग-सहरो क राजहस-पृ० ५७-५९ (मन् १९६८ का मस्करण)
- ८ डॉ० सम्मानारायण लाल-बन्ना-पृ० ३८-३० (प्र० म० मन् १०६०)
- ९ सम्मानारायण मिश्र-वितस्ता का सहरे-पृ० १००-१०१ (चतुर्थ म० मन् १०६२)
- १० माहल राकग-आषाढ़ का एक दिन-पृ० ५६-५७ (द्वि० म० मन् १०६३)
- ११ माहल राकग-सहरो क राजहस-पृ० १३७-१४०, १४९-५० (मन् १९६८ का मस्करण)

उल्लेखनीय है। आ तरिक सघष के कारण बिगुल के कथनों ने भी भावात्मक गली ग्रहण की है।

(३) सघष के कारण सशस्त्र क्रांति आन्दोलन भारत चीन और भारत पाक सघष से सम्बन्धित नाटकों के कथोपकथनों ने आवेशपूर्ण तथा आह्वानात्मक गली ग्रहण की है। क्रांतिवीर चन्द्रशेखर अपने साथियों से आह्वानात्मक गली तथा उसे जना के स्वर में कहते हैं—‘हमारी लड़ाई याय की लड़ाई है।’^१ ‘इस समय भारत के सामने स्वतंत्रता प्राप्ति का एकमात्र कारणर उपाय निस्संदेह सशस्त्र क्रांति ही है।’^२ इस प्रकार सुभाषचन्द्र बोस भी अपने मित्र हेम त स कहते हैं—‘न यह शांति से बठन का समय है और न मौज उठाने का। यह क्रांति का बिगुल बजाने का समय है।’^३

‘घाटियाँ गुँजती हैं’ में सम्बाददाता विक्क रोज से आवेशपूर्ण गली में कहता है— हम अब सब कुछ उस तरह करना पड़ेगा जैसे एक जीवित और सघपरत राष्ट्र का निवासी करत है।^४

ताम्र सघष के कारण कथोपकथनों ने तीव्र अर्थवात्मक तथा घात प्रतिघातात्मक गली का भी रूप ग्रहण किया है। इस स दम म हलाही बरुन^५ और जावेद (बतन की आवरु) क कथोपकथन उल्लेखनीय हैं। भारतीय कश्मीरी मुसलमान परि वार की सलमा का भाई फारक पाकिस्तान की ओर से लडन आ जाता है। तब सलमा अर्थवपूर्वक मुस्कराती हुई द्रोही फारक से कहती है कश्मीर ता तब मिलेगा भाईजान, जब हमम स कोइ बाकी न होगा और आप जानत ही हैं इस मुल्क में पैतालीस करोड आदमी हैं घाटियाँ पहाड नही छोडा करता। आप चले जाइए।^६ यहाँ सलमा के कथन न अत्यंत तीव्र अर्थवात्मक गली का रूप ग्रहण किया है। फारक के देगद्रोह स प्रक्षुब्ध हुए कासिम (फारक क पिता) भावावेश पूर्ण तथा प्रदनात्मक गली में कहत हैं जलील कुत्ते। तू न चन्द पैसो की खातिर अपनी बफा बेच दी ? और आज जिन्दगी की खातिर यहाँ गिडगिडान आया है ? दफा हो यहाँ से।^७ इस प्रकार तीव्र वाह्य सघष के कारण राजनीतिक नाटकों क कथोपकथनों

१ जगदीशचन्द्र मायूर-कोणाक-प० ६९-७३ (नवां स० सन १९६४)

२ देवीप्रसाद धवन ‘विकल’-चन्द्रशेखर आजाद-प० १३ (सन् १९६१ का स०)

३ जगन्नाथप्रसाद मिलिन्द-वीर चन्द्रशेखर-प० ५३ (प्र० स० सन १९६७)

४ लालचन्द जने-अमर सुभाष-प० ३ (सन १९६४ प्रथम स०)

५ डा० त्रिविप्रसाद सिंह-घाटियाँ गुँजती हैं-प० ८८ (द्वि० स० सन १९६५)

६ पानदेव अग्निहोत्री-बतन की आवरु-प० ६२-६३ (प्र० स० सन् १९६६)

७ रामकुमार भ्रमर-सून की आवाज-प० ५६-५७ (प्र० स० सन् १९६६)

८ वही, पृ० ६६।

न विनिष्ट गलियौ ग्रहण की है । हृया एक आकार का नाटक मध्यस्थित मध्यम कारण ब्यापकता । वाच विवादात्मक दास्य कारण की है ।

(ई) बाह्य तथा आन्तरिक मध्यम कारण अनेक सामाजिक तात्त्विक ब्यापकता विनिष्ट रूप ग्रहण करते हैं । परम्परागत मायना आधुनिक मायना मध्यम मध्यम छिड़ने पर ब्यापकता ब्यापकता मध्यम मायना मायना प्रविष्टात्मक तथा बाह्य विवादात्मक रूप कारण करता है । परम्पर विरुद्ध दृष्टात्मा का मध्यम छिड़ने पर भी ब्यापकता की स्थिति इस प्रकार की बनी रहती है । इस तादृश मध्यम-अलग-अलग रास्ते निराग का ली, विनिष्ट की एक शाली आधुनिक मध्यम का माना रक्त कमल नयन । ईश्वर विना शीवारा व पर आन्ति नाटकों का मध्यम उत्पत्तीय है । परम्परावादी पिता तात्त्विक मध्यम विरुद्ध पर स्थितिमाना रानी और जातिवादी पूरन बाधात करने लगते हैं तब उनका तथा ब्यापकता तथा बाह्य विवादात्मक रूप ग्रहण करते हैं—

रानी—जिम व्यक्ति का समाप पद हुआर का एक मयान का मध्यम मर मात स कही अपि है, जा मुक्त नहा मयान का चाहता है मैं उत लाटुग की दाबल तक रही दगना चाहता ।

ताराचन्द—(प्रोप स) रानी ।^१

रानी—(निर्भीकता म) मर रास रास उगम घणा करता है ।

ताराचन्द—(मध्यम फावर) रानी तू बच जा रहा है और मध्यम मध्यम तर मुह की ओर तक जा रहा है । तू नहीं जानता अपन पति का विरुद्ध मयन में भी दुरी बात साधना कितना बड़ा पाप है । तू नहीं जानता, तू एक ब्राह्मण का घर जन्म लिया है, तू एक ब्राह्मण मां न वाला है तू किनी पाठाला का घर उत्पन्न नहा हुई ।

पूरन—जही तब मनुष्यता का सम्बन्ध है ब्राह्मण और धाटाल म बाई अन्तर नहीं और फिर ब्राह्मण की लटकी का लिल पाठाला की लटकी स बणा नहीं हाना और न यह परस्पर ही का

ताराचन्द—(गरजकर) चुप रही पूरन, और अपना दगन अपन पास रखा ।
(रानी ॥) तू समझती है रानी कि अपन पिता का सम्मुख तू मया मयम की बात करमा और वह चुपचाप गुन लगा ?

रानी—आप के घम की बातें मैंन बहुत गुन ला पिता जी, आपका घम भी पुरयो का घम है ।^२

^१ न घम न ईमान ॥ प्रगतिवादी मिन और परम्परावादी पिता तथा रानी

के मन्वाद सधप के कारण न्ययपूण, आरोग्यपूण, आह्वानात्मक, खण्डन मण्डनात्मक तथा प्रदोत्तरात्मक हैं । दिनेश दया से गादी करना चाहता है । अतः दादी के विरोध करने पर दिनेश पूछता है—

‘दिनेश—क्यों नहीं हो सकती ?

दादी—क्योंकि शास्त्र नहीं कहते ।

दिनेश—किसलिए नहीं कहते ?

पिता—(तनिक क्रोध में आकर) दिनेश, इनसे कहस न करो । शास्त्रों की हर बात के पीछे कारण होता है ।

दिनेश—इसके पीछे क्या कारण है ?

पिता—गायद यह है कि एक ही स्त्रुन में गादी करने से नस्ल कमजोर हो जाती है ?

दिनेश—गलत । मुसलमानों में यह रिवाज है । अंग्रेजों में रिवाज है । उनकी नस्ल कमजोर हुई है ?

दादी—मैं अपने धर्म की बात करती हूँ ?

दिनेश—मैं भी उसी की बात करता हूँ । अगर शास्त्र नस्ल अच्छी बनाने के लीतिर ही ऐसा कहन हैं तो फिर वे अपनी ही जात और अपने ही धर्म में शादी करने को क्यों कहते हैं ? क्यों नहीं कहने दूसरी जातों, दूसरे धर्मों और दूसरी नस्लों में शादी करने का ? ताकि जन जगता से ज्यादा बच सके ? नस्ल अच्छी से अच्छी बन सके ?

दादी—तुमने बनानी है तू बना । दया छाड किमी मेहरी कहारी में गादी कर ल ।

दिनेश—कर लेता (अपन पर समय करते हुए) अगर मुहम्बत हा जाती । लेकिन मेरा फमला हो चुका है । मैं गादी कर्हेगा तो दया से कर्हेगा, करना नहीं करूँगा ।”

‘चिदियो नी एक झालर’ में आदमवादी पिता न दन और मधुसूदनवादी तथा अनास्थावादी पुत्र मगल के सवाद सधप के कारण अत्यंत उपहासात्मक संकेतारमक और बाद विवादात्मक है ।

‘नदन—समाज बहुत बड़ी चीज है मगल

मगल—क्या कहने बहुत बड़ी बहुत बड़ी और उननी ही गडमड जस उलझा हुआ ऊन का गोत्र जिसका सिरा नहीं मिलता ।

नदन—अपने भीतर खोजन से सब मिल जाता है

मगल—क्या मिला ? खोज ता रह हैं आज चालीस साल से ?

मगल—मिला जो कुछ मिलता था तूम नहीं समझोगे

मगल—चाहता भी नहीं अपन पास ही रखिए अच्छी तरह समालकर छाती से लगाकर जैसे बर्फानी सर्दों के मुलुक्वाठ अपनी काँगडी रखते हैं । ठिठुरन

म उमर जिना काम भी ता नही चलता । मगर मैं क्या कहूँगा उसका ?

आपको सुवारक हो आपकी वा सच्ची दुःखत चबाय हुए पान की सीटा जसो बूढ़ व डेर म फिक्की हुई मैं ता दुनिया व साथ दीदूँगा ।"

यही मध्य म सम्बन्धित भावावेग के कारण नर्तन और मग्न के मवाज टूट पड़ गया अमग्न है । भावावेग के कारण ही नर्तन और मग्न के मवाजों न छाटा अथवा बड़ा रूप ग्रहण किया है ।

आ तरिक मध्य के कारण भी कुछ नाटका के मवाजों न विविष्ट रूप धारण किया है । आ तरिक मध्य म प्रस्त व्यक्ति मानसिक तनाव को अभिव्यक्ति, एकांत में बहने हुए स्वगत-वचन तथा अमग्न क्रियाओं म व्यजित करता है । "नर्तन" नाटक म आ तरिक मध्य म प्रस्त पूर्वी व नर्तक म उन कागजा को पाठता है जो उमक पूर्व जीवन म परिचय करा सकन श्रृं । उम समय पूर्वी स्वयं के ही रूपन रूप म बनती है— मरा पीछा करने वाली । तू नहा जानती मैं क्या हूँ । मैं मोचती थी तू खतम हो गयी है पर तू इस कदर मर पीछे लगी है । अग्राधी निमम (कानी को पाठन लगता है) हृदयारा । तम अब जिना नहीं रहन दूँगी । तरे दपण का एक एक टुकड़ा मैं पीम कर रम दूँगी । मैं हूँ नियता अपन इस जीवन की । तरा वह जब अस्तित्व म अब नरु रहन दूँगी । 'इतना बहुर बह फल हुए कागजों म आग लगा ली है ।

आय अग्र' नाटक म अपन पारिवारिक जीवन म ऊरी हुई मावित्री का मन जगमोहन के साथ रहना चाहता है । अन मावित्री विप्रा म कद लेती है कि अब वह जगमोहन के साथ रहेगी । उम समय शिरी मावित्री का और मोचन के लिए कहकर खी जाती है । एकांत म मावित्री म आ तरिक मध्य निहित है वह गृह त्याग करने अथवा करने के बारे म निणय नहीं कर पाती । तम वन स्वयं स ही बाँटती रहती है और अमग्न क्रिया भी करती रहता है ।

'स्त्री--(सावित्री)--कत तब और ?

(माल की माता का उगली न लपकने हुए झटका लगान म माला टूट जाती है । परमान टाकर वह माला का उबार ली है और जाकर बरत म दूसरा माला लाता है ।)

माल पर माल दुमका यह हो जाय, उमका यह हो जाय । (मालाका का टाका रगड़कर बरत का न न करना चाहता है । पर बीच की चाँदा न अवयव स्थित हो जान म कसब टाक म बंद नरु जाता ।)

एक दिन दूसरा दिन ।

१ अमनराय-विप्री का एक साल-पृ० ८५-८६ (प्र० म० सन् १९६९ द०)

२ टी० लक्ष्मोनारायण लाट-पृ० ५९ (द्वि० स० सन् १९६६ द०)

(नहीं ही बंद होता, ता उसे पूरा खोलकर चटके से बंद करती है।) एक साल दूसरा साल।

(बचक के नीचे रखे जूने चप्पलों को पर से टटोलकर एक चप्पल निकालने की कोशिश करती है। पर दूसरा पैर नहीं मिलता, तो सब को ठोकरें लगाकर पीछे हटा देती है।)

अब भी और सोचें पाडा !

(ड्रेसिंग टेबल व सामाने चली जाती है। कुछ पल असमंजस में रहती है कि वहाँ क्यों आयी है। फिर ध्यान हो आने से आईना में देख कर माला पहनने लगता है। पहन कर अपने को ध्यान से देखती है कब तक ? क्यों ?)

(फिर समझ में नहा आता कि क्या करना है। ड्रेसिंग टेबल की कुछ चीजों को ऐसे ही उठाती रखती है।)

घर दफतर घर दफतर ! सोचो सोचो। खूब खल किट किट खल खल किट किट ! क्या सोचो ? !

यहाँ सावित्री की अद्धोक्तियों से सावित्री का आंतरिक सघप अभिव्यक्ति हो रहा है।

इस प्रकार अनेक पौराणिक ऐतिहासिक, राजनीतिक तथा सामाजिक नाटकों के कथोपकथनों ने बाह्य तथा आंतरिक सघप के प्रभाव के फलस्वरूप विशिष्ट शालियाँ ग्रहण की हैं। उपर्युक्त कथोपकथनों के उदाहरणों से यह भी सूचित होता है कि सघप के कारण कथोपकथनों के शब्दों में क्रिया सूचक रूप ग्रहण किया है।

४ वातावरण पर सघप तत्त्व का प्रभाव

सघपतत्त्व के प्रभाव के फलस्वरूप नाटक के वातावरण का सघपयुक्त होना अत्यंत स्वाभाविक है। इस वास्तविकता के कारण प्रसादोत्तर हिंदी नाटकों का विविध प्रकार का वातावरण सघप से युक्त है।

१ वातावरण पर बाह्य सघप का प्रभाव

बाह्य सघप के प्रभाव के फलस्वरूप प्रसादोत्तर हिंदी नाटकों का धार्मिक, सामाजिक, सांस्कृतिक आर्थिक, राजनीतिक आदि प्रकार का वातावरण सघप से युक्त है।

(अ) पौराणिक नाटकों में सघप के प्रभाव के फलस्वरूप विविध प्रकार का वातावरण सघप से युक्त है। वन' नाटक में आरम्भ से लेकर अंत तक सघपयुक्त धार्मिक सामाजिक तथा राजनीतिक वातावरण है। एक ओर पाण्डवों का वह पक्ष

है जो विगिष्ट धर्म व्यवस्था तथा समाज व्यवस्था के आधार पर अपने को उत्तमकुलीन और कण को नीच कुलीन मानता है और कण को बार बार अपमानित करता है । दूसरी ओर कण है जो अपमान का प्रतिपाद्य होने के हनु हठी बन गया है । परिणाम स्वरूप दोनों पक्षा में बराबर सधर्प चलता है । इस सधर्प में प्रभावित होकर धार्मिक तथा सामाजिक वातावरण सधर्प से युक्त बन जाता है ।

इस नाटक में अपने राजनीतिक अधिकारों की माँग करने वाले पाण्डव एक ओर हैं, तो दूसरी ओर पाण्डवों का राजनीतिक अधिकार न देने वाले भीरव हैं । फलस्वरूप इन दो पक्षों में नाटक के अन्त तक सधर्प चञ्चलता है । इस सधर्प के कारण नाटकभर सधर्पयुक्त राजनीतिक वातावरण बना रहता है ।

‘अपराजित’ नाटक में भी सधर्पयुक्त राजनीतिक वातावरण नाटक की समाप्ति तक बना रहता है । प्रस्तुत नाटक में एक ओर राजनीतिक विजय पान के लिए पांडवों की चालवाजी है तो दूसरी ओर पंडितों की मृत्यु का प्रतिपाद्य होने की अवस्थायामा की दृष्टि इच्छा है । परिणामस्वरूप पाण्डवों और अवस्थायामा में सधर्प चलता रहता है और सम्पूर्ण नाटक में सधर्पयुक्त राजनीतिक वातावरण बना रहता है ।

प्रताप नाटक में भी भिन्न मसूतियों के सधर्प के कारण नाटकभर सधर्पयुक्त मासूतिक वातावरण बना रहता है । एक ओर राम के पक्ष के रूप में उत्तरापथ की मसूति सधर्प प्रवृत्त हुई है तो दूसरी ओर रावण के पक्ष के रूप में दक्षिणापथ की मसूति सधर्प प्रवृत्त हुई है । अतः ये मसूतियों के सधर्प के फलस्वरूप सधर्पयुक्त मासूतिक वातावरण बना रहता है ।

‘वहना राजा’ में एक ओर अभाव में पीड़ित प्रजा प्रशुभ हुई है तो दूसरी ओर जनवसम्पन्न मुनि स्वाध की रक्षा के लिए सतत हैं । इसका परिणाम सधर्प के छिन्न और सधर्पयुक्त राजनीतिक वातावरण के बने रहने में होता जाता है ।

(अ) प्रमादोत्तर ऐतिहासिक नाटकों में सधर्प के अभाव के फलस्वरूप विविध प्रकार के वातावरण सधर्प से युक्त हैं । कुलीनता नाटक में सधर्पयुक्त धार्मिक, सामाजिक वातावरण है । एक ओर कुलीनता की परम्परागत धारणा है । इससे विरुद्ध दूसरी ओर गीर्ण पर आधारित कुलीनता का नाशिकारी धारणा है । इन दो धारणाओं में सधर्प छिड़ने के फलस्वरूप पूरे नाटक में सधर्पयुक्त धार्मिक सामाजिक वातावरण बना रहता है । ‘सिंहलीय धर्म विजय’, ‘कलकी रामायण’, ‘स्वप्न भगविता’ आदि ऐतिहासिक नाटकों में सधर्प के प्रभाव के फलस्वरूप सधर्पयुक्त धार्मिक सामाजिक तथा साम्प्रदायिक वातावरण बना रहता है ।

महाराणा प्रताप में सधर्पयुक्त राजनीतिक वातावरण है । एक ओर बादशाह अकबर की मर्वाह का अपने स्वाधीन रहने का वातावरण है । इससे विरुद्ध महाराणा

प्रताप की मेवाड की पराधीनता से मुक्त करने की दृढ़ वात्सा है। परिणामस्वरूप सघष के छिड़ने पर पूरे नाटक में सघषयुक्त राजनीतिक वातावरण बना रहता है। अनेक ऐतिहासिक नाटको में सघषयुक्त राजनीतिक वातावरण दृष्टिगत होता है।

“वितस्ता की लहरें” नाटक में दो भिन्न सत्त्वों के सघष के फलस्वरूप नाटकभर सघषयुक्त सांस्कृतिक वातावरण दृष्टिगत होता है। एक ओर मिकंदर के पक्ष के रूप में बबर सत्त्व सघष प्रवृत्त हुई है तो दूसरी ओर आचाय विष्णुगुप्त और पुरु के पक्ष के रूप में उन्नत सत्त्व अपनी रक्षा के लिए सघष प्रवृत्त हुई है। इनके सघष के चलन पर नाटक में सघषयुक्त सांस्कृतिक वातावरण बना रहता है।

‘कोणाक’ में विष्णु और घमपद के पक्ष के रूप में एक ओर कला के स्वातंत्र्य की रक्षा करने के हतु सघष प्रवृत्त हुए अभावग्रस्त शिल्पी हैं तो दूसरी ओर घमन पक्ष के रूप में घमन सम्पन्न तथा अत्याचारी चाखुबख (गासक) हैं। इन पक्षों में सघष के छिड़ने पर नाटक में सघषयुक्त राजनीतिक वातावरण बना रहता है।

(इ) प्रसादोत्तर राजनीतिक नाटकों में सघषयुक्त राजनीतिक वातावरण की प्रधानता है। चन्द्रगखर आजाद, लहीद भगतसिंह, नेता जी सुभाषचन्द्र बोस आदि स्वातंत्र्यप्रिय क्रांति वीरों से सम्बंधित नाटकों में साम्राज्यवादी अंग्रेजों के विरुद्ध क्रांति वीरों के सघष करने पर सघषयुक्त राजनीतिक वातावरण बना रहता है।

भारत चीन और भारत पाकिस्तान सघष से सम्बंधित घाटियाँ गूँजती हैं नेपा की एक गाम धतन की आबरू, तथा अर्थ नाटको में एक ओर भारत को पराधीन बनाने की आक्रामकता की वात्सा है। इसके विरुद्ध दूसरी ओर स्वातंत्र्य प्रिय भारतीयों की भारत की स्वाधीन बनाए रखने की महत्वाकांक्षा है। आक्रमणशील पक्ष और रक्षणशील पक्ष में सघष का आरम्भ होने पर इन नाटकों में सघषयुक्तराज नीतिक वातावरण निश्चाई देता है।

(ई) प्रसादोत्तर सामाजिक नाटकों में भी सघष के प्रभाव के फलस्वरूप विविध प्रकार का वातावरण सघष से युक्त है। ‘रोटी और धटी निस्तार’, ‘मास्टर जी, अलग अलग रास्ते’ और ‘न घम न ईमान’ इन नाटकों में घममाय तथा समाज में य परम्पराओं में अविश्वास रखने वालों के विरुद्ध सुधारवादी दृष्टिकोण रखने वाले सघष करते हैं। इस सघष के परिणामस्वरूप इन नाटकों में आरम्भ से अंत तक सघषयुक्त धार्मिक सामाजिक वातावरण बना रहता है। सुधारवादियों के द्वारा घातक घम व्यवस्था तथा समाज-यवस्था पर कठोर आघात किये जाते हैं।

बिना दीवारों के घर आघ अघरे’ चिराग की लौ” तथा अर्थ अनेक नाटकों में पारिवारिक सदस्यों में सघष के छिड़ने पर पारिवारिक वातावरण सघष

मय हो जाता है। मध्यमय पारिवाहिक वातावरण में नाति और आरमोयनायुष समझीन व दाय नही हान है। रन कमल नाटक म आधिक समता की स्थापना रजिग क्रान्तिकारी बन हुए कमल और पूंजीवादी मदावीर प्रमाण में मय व छिहन पर पारिवाहिक तथा आधिक वातावरण मय म मुक्त हो जाता है।

मालिनी मन्त्रद्वारा व मयया सु सम्बद्ध नाचको मयया सुमयया व वलन व वलनवन्त
मययायन आधिक वानाकरण न्मिगत हाता है । मन्त्रद्वारा की हृदयाल योगना
मययायन आदि न सुमययायन आधिक वानाकरण अधिक मययाय वन जाता है ।

(२) वातावरण पर आन्तरिक सघर्ष का प्रभाव

आन्तरिक गणना के प्रभाव के परिणामस्वरूप प्रणाली पर हिन्दा माटका में
मनुष्यजन भावनात्मक खानाखरन परिलक्षित होता है ।

(अ) क्या नाटक म कण क आन्तरिक मध्यम न मध्ययुक्त भावात्मक वातावरण का निर्माण किया है। एवं और पाण्डवों म प्रतिपाद्य मन की भावना है। ता दूसरा और पाण्डवों का उल्लूक न मनान की भावना है। अब तक कण का निर्माण नहीं कर पाता। जब तक आन्तरिक मध्यम चलता है। परिणामस्वरूप आन्तरिक मध्यम क चित्रन तक मध्ययुक्त भावात्मक वातावरण बना रहता है। मध्यम म प्रत्यक्ष अनुभूति विमना और पहला पात्र। म पक्ष परस्पर विरुद्ध भावनाओं क आन्तरिक मध्यम क चलन पर मध्ययुक्त भावात्मक वातावरण का मजबूत होता है। आन्तरिक मध्यम म प्रत्यक्ष मन पात्र का उद्दिष्टता और विरुद्धता म मध्ययुक्त भावात्मक वातावरण हृदय स्पर्शी बन जाता है।

(धा) मिदाय का मनुष्याग और मरुत का मनुष्य मंजमन मिदाय और मं मं भाग मन्म या और म्याग मन्मर्धा भावनाभा व बीध आन्तरिक मयय व छिदन पर मन्मूय नावक म अत्यन्त ममम्यगी सपययुक्त भावाम्मक वातावरण बना रहता है। कागाव में निम्नी विगु म परम्पर विष्ट भावनाभा का आन्तरिक मयय तब छिदता है जब उम ज्ञान दाता है कि ममम मग हा पुत्र है। आन्तरिक मयय म प्रम्य विगु का मममम्ययना ह्मम्यगी मयययुक्त भावाम्मक वातावरण का मजन करता है।

(६) पात्रियां मज्जना है मनीषू का परम्य विद्व (पुत्रप्रम और मप्रम मय्यदी) भावनाया का आरिख मयम मयमयुक्त भावात्मक आनावरण का निमोण कय्ना है ।

(ई) शब्दों का अर्थ — अनायास का परस्पर विरोध (प्रतिपाद्य भावों की सीर
वर्तमान भाव या) भावनाओं का अंतरिक संघर्ष छिहण पर सम्पूर्ण नाटक में हृदय
सर्गा संघर्षपूर्ण भावनात्मक वातावरण बना रहता है। यह नाटक — भी अर्थात्

आन्तरिक सघर्ष के कारण सघर्ष युक्त भावात्मक वातावरण का निर्माण होता है । एक ओर पात्रवृत्त को निम्नान की भावना है तो दूसरी ओर प्रेम का आकर्षण है । परिणाम स्वरूप परस्पर विरुद्ध भावनाओं के सघर्ष छिड़ने पर मध्ययुक्त भावात्मक वातावरण का निर्माण होता है । 'मैंवर', दयन तथा अन्य सामाजिक नाटकों में आन्तरिक सघर्ष के प्रभाव के फलस्वरूप सघर्षयुक्त भावात्मक वातावरण का सृजन होता है ।

उपयुक्त विवरण से विदित होता है कि सघर्ष तत्त्व के प्रभाव के फलस्वरूप प्रसादोत्तर हिन्दी नाटकों का विविध प्रकार का वातावरण सघर्ष से युक्त है ।

५. शैली पर सघर्ष तत्त्व का प्रभाव

सघर्ष तत्त्व का नाटक के शैली तत्त्व पर अत्यन्त उपयुक्त प्रभाव पड़ता है जिसके परिणामस्वरूप नाटक हृदयग्राही रूप ग्रहण कर सकता है । इस दृष्टि से प्रसादोत्तर हिन्दी नाटक के सजीवता पर सघर्ष तत्त्व का समुचित प्रभाव दृष्टिगत होता है ।

प्रसादोत्तर हिन्दी नाटकों में उन नाटकों की संख्या अधिक है जो उद्घाटन शैली में लिखे गये हैं । इन नाटकों में घटनाओं को उसी क्रम में रखा गया है, जिस क्रम में वे घटती हैं । अतः इन नाटकों के शैली तत्त्व पर सघर्ष का विशेष प्रभाव दृष्टिगोचर नहीं होता है ।

प्रसादोत्तर हिन्दी नाटकों में मनोवैज्ञानिक (मनोभावव्यञ्जक) शैली में लिखे गये नाटकों की संख्या मर्यादित है । कुछ ही नाटककारों ने इस शैली का निर्वाह किया है । मनोवैज्ञानिक शैली के अनुसार नाटक का आरम्भ किसी भाूमिक घटना से किया जाता है । प्रसादोत्तर नाटकों की प्रस्तुत शैली पर सघर्ष तत्त्व का अत्यन्त रुचिर प्रभाव पड़ा है ।

(अ) सघर्ष के प्रभाव का फलस्वरूप "सूक्ष्म नाटक का आरम्भ अत्यन्त भाूमिक धर्मा होता है । इससे प्रस्तुत नाटक के आरम्भ में ही प्रेक्षक का ध्यान सघर्ष के प्रति आकृष्ट होता है । प्रेक्षक का मन में सघर्ष की परिणति के विषय में कुतूहल बना रहता है । वह जिज्ञासा-पूर्ति के हेतु रुचिपूर्वक नाटक का अन्त की प्रतीक्षा में रहता है । प्रस्तुत नाटक का आरम्भ रुचिमनी का आन्तरिक सघर्ष से होता है । रुचिमनी को नियम करना है कि विमाता से प्रेम करने वाला पुत्र की ममता को प्राप्ति दिया जाय या उस ममता का त्याग कर अनर्हता का प्राप्ति दिया जाय ? दान देने वाली रुचिमनी से दान पान के हेतु आये हुए मित्रारी भी जब रुचिमनी पर योग्य बाण चलाते हैं कि 'यह प्रदुम्न की माँ नहीं जननी है तब रुचिमनी का आन्तरिक सघर्ष चरम सीमा को पहुँच जाता है और प्रेक्षक में तीव्र कुतूहल बना रहता है । अन्त और साम्य के सघर्ष से कुतूहल की वृद्धि होती है । प्रदुम्न और वेनुरती के

आन्तरिक मध्य म कुतूहल की ओर वृद्धि होती है । जिस कारण प्रमुख और वन्द्यारी अपने उन्नत प्रेम के बल पर कुछ धन्य म पथर मध्य करने हैं, उम कारण मध्य और प्रशक का कुतूहल भी चरम मामा पर पहुँच जाता है । इस प्रकार प्रस्तुत नाटक में मध्य के प्रभाव के फलस्वरूप मनोव्यक्तित्व धारी उद्भूतवाही रूप धारण किया है ।

अन्वेषण 'नाटक' में भी मध्य के परिणामस्वरूप मनाव्यक्तित्व गली न आवश्यक स्वरूप ग्रहण किया है । इस नाटक का आरम्भ बीरम पाण्डव मध्य म चरम बिन्दु म होता है । पाण्डवों के सामने प्रश्न यह है कि बीरमों के मनाव्यक्ति प्रोणावाय के पराक्रम के कारण अपने इन की अतिगय हानि हो रही है इस हानि म किम प्रकार अपनी रक्षा का जाम ? इस स्थिति के कारण बीरम पथ निश्चित है । लेकिन प्रथम अक्ष म ही अन्वेषण का जाम हाना है कि कुतूहल न अतिगय घुसता म आवाय प्रोणावाय का मध्य के रहस्य का जानन म सफलता पाया है । मध्य अन्वेषण का नामने (और प्रशक के सामने भी) दूसरे स्थिति के मध्य का परिणति के विषय म प्रश्न चिह्न बना रहता है । दूसरे अक्ष म प्रोणा के मन म प्रश्न यह उपस्थित होता है कि पिता की मृत्यु का प्रतिपाद्य उन के लिए प्रमुख कुछ अन्वेषण का कारण बीरम पाण्डव मध्य की परिणति न जान क्या होगी ? तीसरे अक्ष म अन्वेषण और पाण्डव का मध्य जमन चरम मामा की ओर अप्रसर हाता है । फलस्वरूप प्रशकों के कुतूहल का भी वृद्धि हान मगना है । नाटक के अन्त म अन्वेषण और पाण्डवों का मध्य भी चरम मामा का पहुँच जाता है और प्रशक का कुतूहल भी । इस प्रकार प्रस्तुत नाटक म मध्य तत्व का मनाव्यक्तित्व गली पर अधिकारक प्रभाव पडा है ।

(आ) 'कोणाक' में विष्णु की कथा का मनाव्यक्तित्व गली में प्रस्तुत किया गया है । इस मनोव्यक्तित्व गली पर मध्य तत्व का मनाव्यक्त प्रभाव लभित होता है । नाटक का आरम्भ विष्णु के जावनन म सम्बोधन पर निर्णायक गणन हुआ जाता है ।

विष्णु के सामने प्रश्न यह है कि उसकी अपूर्व कलाकृति (कोणाक) कब और कब पूजा होगा ? यदि वह पूजा नही हुई तो उम अपूर्व पशु अपुरी कलाकृति का क्या किया जाय ? विष्णु का कुछ निणय करना है और यह निणय नही कर पा रहा है । विष्णु की दक्षिण मन स्थिति म प्रशक म विष्णु के निणय तथा काय के विषय में कुतूहल बना रहता है ।

प्रशकों म उम समय तात्र कुतूहल बना रहता है जब अन्वेषणारी चालुक्य म मध्य करने के पूर्व विष्णु म आन्तरिक मध्य चरता है । प्रशक म यह प्रश्न बना रहता है कि क्या विष्णु पुत्र के माह म अन्वेषणारी चालुक्य से जमा की प्राधना करगा या पुत्र के माह का छोड कर कलाकार का स्वायत्तता रखा के विष्णु अन्वेषणारी चालुक्य

प्रसादोत्तर हिंदी नाटकों के अर्थ तत्त्वों पर सघर्ष तत्त्व का प्रभाव । ३८९

से सघर्ष करेगा ? इस प्रकार प्रस्तुत नाटक में विशु की कथा का उदघाटन करते हुए मनोवैज्ञानिक शैली सघर्ष से प्रभावित होती है और मनोरम रूप ग्रहण करती है ।

‘लहरो क राजहंस’ नाटक में नंद के आंतरिक सघर्ष से प्रभावित मनोवैज्ञानिक शैली ने दृष्टि रूप ग्रहण किया है । परिणामस्वरूप नाटक के आरम्भ में नंद का आंतरिक सघर्ष उस समय व्यक्त होता है, जिस समय वह सघर्ष चरम सीमा की ओर अग्रसर होता है । अतः नाटक के आरम्भ से अंत तक प्रेक्षकों का मन मनः के नियम के विषय में तीव्र कुतूहल बना रहता है ।

(इ) “पाटियाँ गूँजती हैं और ‘नेका की एक शाम’ नाटकों में सघर्ष से प्रभावित हुई मनोवैज्ञानिक शैली प्रेक्षकों में आरम्भ से अंत तक कुतूहल बनाये रखने में सफल हुई है ।

(ई) “डॉक्टर” नाटक में सघर्ष के प्रभाव के फलस्वरूप मनोवैज्ञानिक शैली में रोचकता आ गयी है । आंतरिक सघर्ष से प्रेरित अनीला के नियम के विषय में प्रेक्षकों में कुतूहल उत्पन्न होता है । नाटक के अंत में अनीला का आंतरिक सघर्ष भी चरम-सीमा को पहुँच जाता है और प्रेक्षकों का कुतूहल भी । इस नाटक में अनीला के आंतरिक सघर्ष की अभिव्यक्ति के लिए परस्पर विरुद्ध दो मतों का व्योपकथन दिखाया गया है ।

सघर्ष से प्रभावित मनोवैज्ञानिक शैली ने ‘छठ, बेटा’ में स्वप्न दृश्य के द्वारा पिता के सघर्ष को व्यक्त किया है । सघर्ष से प्रभावित मनोवैज्ञानिक शैली के कारण आगे अग्ररे नाटक के आरम्भ, मध्य तथा अंत अत्यंत प्रभावशाली बन पड़े हैं । पारस्परिक सघर्ष करने वाले पारिवारिक सदस्यों के सामने सदा एक प्रश्न खड़ा उपस्थित रहता है और वे उत्तर में कुछ नहीं पा सकते, कुछ नियम नहीं कर सकते । जो अवस्था नाटक के आरम्भ में है वही नाटक के अंत में भी है ।

उपयुक्त विवरण से निर्दिष्ट होता है कि प्रसादोत्तर युग में जो नाटक मनोवैज्ञानिक शैली में लिखे गये हैं उनकी मनोवैज्ञानिक शैली ने सघर्ष से प्रभावित होकर रमणीय रूप ग्रहण किया है ।

६ उद्देश्य पर सघर्ष तत्त्व का प्रभाव

नाटक में उद्देश्य की प्रतिष्ठापना सघर्ष की सहायता से होती है । सघर्ष का उद्देश्य पर जो प्रभाव पड़ता है उससे उद्देश्य की अभिव्यक्ति सहज होती है । इस दृष्टि से प्रसादोत्तर हिंदी नाटकों में उद्देश्य पर सघर्ष तत्त्व का उपयुक्त प्रभाव पड़ा है ।

(अ) ‘सूरमुख’ नाटक का उद्देश्य यह है कि प्रेम किसी का भी हो, वह अपने मूल रूप में उदात्त, तजस्वी व प्रेरक और त्यागपूर्ण होता है । इस उद्देश्य की सफल

अभिप्यक्ति के लिए प्रस्तुत नाटक में भी पशों का निर्माण किया गया है। एक पक्ष प्रदुम्न और वनुरती का है जो उपायन सज्ज्वा स्वामिगुण एवं कमप्रत्यक्ष प्रेम का सम धन करता है। दूसरा पक्ष वधू आदि परम्परागत लक्ष्यों का है, जो विमाया और मोक्ष पुत्र के प्रेम का पाप मानता है। परिणामस्वरूप इन दो पक्षों में मधुप छिड़ता है। इस मधुप में प्रदुम्न और वनुरती के निष्कार्षी भावों और कार्यों में यही मिश्र होता है कि प्रेम अपने मूल रूप में उपायन और कमप्रत्यक्ष होता है।

(आ) 'बागाव' का उद्देश्य यह है कि अपनी स्वाधीनता की रक्षा करना बलाकार का प्रथम कर्तव्य है। इस उद्देश्य की मध्य अभिप्यक्ति के लिए परम्परा विरुद्ध लक्ष्यों का निर्माण किया गया है। एक पक्ष पिता विष्णु का है, जो कला का जनजीवन से दूर रहने और हिमा के भाग्यमान होकर कला का निर्माण करने का चाहता है। इससे विरुद्ध पिता धर्मपद का पक्ष है जो कला को जन जीवन से जोड़ने और स्वाधीन रहकर कला का निर्माण करने का चाहता है। इन दो पक्षों के मधुप में धर्मपद के पक्ष का जान हो जाती है। नाटक के अन्त में अयाधारी आनुष्य में मधुप करने के पूर्व विष्णु में उपायन दुष्टिकाणा का स्वरूप मधुप छिड़ता है। इस मधुप में विष्णु का धर्मपद का दुष्टिकाण प्रिय लगता है। इस दुष्टिकाण के अनुसार विष्णु बलाकार के स्वातन्त्र्य का रक्षा करने के लिए अयाधारी आनुष्य से प्रसर मधुप करता है जो आनुष्य का अन्त करने में मयज्जा पाना है। इस प्रकार मधुप के प्रभाव के फलस्वरूप बागाव के उद्देश्य की अभिप्यक्ति प्रभावशाली राति में होता है।

(इ) घाटियों में जाता है नाटक का उद्देश्य यह निम्नाना है कि स्वतन्त्र भारत का स्वातन्त्र्य प्रिय मन स्वातन्त्र्य का रक्षा के लिए कितना भी त्याग और कितना भी मधुप कर सकता है। इस उद्देश्य की मध्य अभिप्यक्ति के लिए प्रस्तुत नाटक में पर स्वर विरुद्ध दो पक्षों का निर्माण किया है। एक पक्ष आन और सज्ज्वा भारतीय हैं जो भारत को पराधीन बनाना चाहते हैं। दूसरी और दया प्रभा गांधी विवेक आदि बार भारतीय हैं जो किसी भी अवस्था में अपने देश के स्वातन्त्र्य की रक्षा करना चाहते हैं। इन पक्षों में मधुप चलने पर और सज्ज्वा प्रभा गांधी द्वारा दया प्रभा पुत्र की हत्या की जान पर प्रस्तुत नाटक के उद्देश्य का अभिप्यक्ति अत्यंत परिणाम कारक राति में होता है।

(ई) 'रक्तकमल' नाटक में उद्देश्य के रूप में यह निम्नाना जाता है कि समाज तथा दण्डित का अन्तिम मम अथ व्यवस्था की प्रतिष्ठापना उपयुक्त है। क्रान्तिकारी कमल का पक्ष उस उद्देश्य का समर्थन करता है। पूँजीवादी महावीर का पक्ष इस उद्देश्य का खण्डन करते हुए विषम अथ व्यवस्था का समर्थन करता है। परिणामस्वरूप इन दो पक्षों में मधुप चलता है। इस मधुप से नाटक के उद्देश्य की

प्रसादोत्तर हिन्दी नाटकों के अर्थ तत्त्वों पर सपथ तत्त्व का प्रभाव । ३९१

अभिभ्यक्ति सरलता से तथा प्रभावशाली ढंग से होती है ।

उपयुक्त विवेचन से यह निर्देष्ट होता है कि प्रसादोत्तर हिन्दी नाटकों के उद्देश्य पर भी सपथ तत्त्व का अत्यन्त उपयुक्त प्रभाव पड़ा है ।

निष्कर्ष

सम्पूर्ण विवेचन से यह निष्कर्ष निकलता है कि प्रसादोत्तर हिन्दी नाटकों के अर्थ तत्त्वों पर सपथ तत्त्व का अत्यन्त उपयुक्त प्रभाव पड़ा है । फलस्वरूप कुछ हिन्दी नाटकों ने अत्यन्त मार्मिक प्रभावोत्पादक तथा रमणीय रूप ग्रहण किए हैं ।

आठवाँ अध्याय

उपसहार

पिछले सात अध्यायों में नाटक और सघन तत्त्व का किस प्रकार अमिश्र एवं महत्त्व का स्थान है प्रमाणपूर्व तथा प्रसादवादीन नाटकों में सघन तत्त्व का क्या स्थान पाया है प्रमाणोत्तर पौराणिक ऐतिहासिक राजनैतिक और सामाजिक नाटकों में सघन तत्त्व का किस प्रकार प्रतिष्ठापना हुई है प्रमाणोत्तर हिन्दी नाटकों में सघन तत्त्वों पर सघन तत्त्व का क्या प्रभाव पड़ा है इन सबका विश्लेषण किया गया है। इस विश्लेषण में उपरोक्त निष्कर्षों का सन्तुष्ट मं निर्णय करना समुचित है।

१ साहित्य प्राप्त और प्राप्य में सघन में जोड़ना है।

२ सघन साहित्य का एक महत्त्वपूर्ण तत्त्व है। विचारकर क्या साहित्य में सघन का महत्त्वपूर्ण स्थान है।

नाटक अत्यधिक सामाजिक तथा प्रत्यक्ष बला है। रंगमंच पर प्रस्तुत हात समय नाटक में पात्र जीवन की प्रत्यक्ष भावना और अपनी क्रिया तथा भाषा से अपनी जीवन क्या एवं चारित्रिक विशेषताओं का उन्धान करने है। फलस्वरूप नाटक में एक अनिवार्य तत्त्व के रूप में सघन का स्थान मिल जाता है।

३ कथानक चाहे जिस प्रकार का हो सघन के बिना वह नाटक का रूप धारण नहीं कर सकता। नाटक में कथानक में सघन का अत्यधिक महत्त्व का मुख्य होता है।

४ नाट्य कथा में साव भाव नाट्य विषय से भी सघन का महत्त्वपूर्ण मध्य होता है। नाट्य विषय किन्ना व्यापक सघन में सम्बद्ध होता है। नाट्य-कथा उस व्यापक सघन का योजित करने वाला विविष्ट सघन में सम्बद्ध होती है।

५ नाटक का पात्र सघन का निमाता होता है। पात्र इच्छापूर्ति के हेतु क्रियाशील सघनपात्र बन जाता है। इस तथ्य का दृष्टि से नाट्यमर्मों धुनितिएर का कथन बुद्धिमत्त है कि मनुष्य का सघनशील इच्छा का प्रस्तुतीकरण ही नाटक है।

६ पात्र की इच्छा क्रिया के रूप में सघनपात्र बन जाता है और किसी रूप

की ओर बढ़ती है। यह उद्देश्ययुक्त क्रिया शारीरिक तथा मानसिक होती है। इन दोनों की अभिव्यक्ति शारीरिक चेष्टाओं और कथोपकथनों के माध्यम से होती है। अब नाटक को नाटक का रूप प्रदान करने का काम वही उद्देश्ययुक्त क्रिया करती है, जो सघप का रूप धारण करती है।

८ पात्र सघपत्मिक क्रिया के द्वारा अपने विशिष्ट व्यक्तित्व तथा वर्णनात्मक के साथ ही नाटक का निर्माण करता है।

९ सघप के प्रभाव के फलस्वरूप नाटक के अन्य तत्त्वों में विशिष्टता आ जाती है।

१० नाटक के मुख्य दो प्रकार के सघपों में से बाह्य सघप सभी चलता है, जब मनुष्य इच्छा-पूर्ति के हेतु बाह्य वाधाओं से सघप करता है।

११ मनुष्य जब अपनी अनिर्णयारम्भ तथा दुविधाग्रस्त मन स्थिति से सघप करता है, तब आन्तरिक सघप का आरम्भ होता है।

१२ दो सद्भावनाओं का सघप श्रेष्ठ श्रेणी का सघप होता है।

१३ विशिष्ट इच्छा सघप तथा नाटक की श्रेष्ठता का आधार होती है।

१४ सघप की परिणति के आधार पर नाटक के विविध प्रकार हो सकते हैं।

१५ पाश्चात्य नाट्यशास्त्र में सघप तत्त्व की उद्बोधक विवेचना हुई है। प्रथम झुनेतिअर ने सद्रूपरात अनेक नाट्यमर्मियों ने सघप को नाटक के अनिवार्य तत्त्व के रूप में स्वीकार किया है। पाश्चात्य नाटका में सघप एक अनिवार्य तत्त्व के रूप में दृष्टिगत होता है।

१६ संस्कृत नाट्यशास्त्र में सघप तत्त्व का स्पष्ट रूप में विवेचन नहीं हुआ है। केवल ध्वनित होता है कि 'प्रमत्त' नामक कार्यावस्था "नियताप्ति" तक सघप का रूप धारण कर सकती है। संस्कृत नाटकों में सघप आनुपमिक रूप में प्रतीत होता है न कि एक आवश्यक तत्त्व के रूप में।

१७ पाश्चात्य नाट्य सिद्धांतों ने अध्ययन के फलस्वरूप हिन्दी के नाट्य विषयक ग्रंथों में सघप तत्त्व का उल्लेख किया गया है और किया भी जा रहा है।

१८ पाश्चात्य नाटक साहित्य के प्रभाव के फलस्वरूप हिन्दी नाटक में सघप तत्त्व को प्रतिष्ठित स्थान देने की प्रक्रिया का आरम्भ हुआ। इस प्रक्रिया का आरम्भ भारते दु हरिश्चन्द्र ने किया है और इसे विकास की ओर अग्रसर कराने का काम जयगकर 'प्रसाद' ने किया है।

१९ भारते दु हरिश्चन्द्र के नाटका में बाह्य सघप को उल्लेखनीय स्थान प्राप्त हुआ है।

२० जयशंकर प्रसाद के नाटकों में बाह्य सघप के साथ साथ आन्तरिक

३९८ । आधुनिक हिन्दी नाटकों में मधय तत्त्व

मधय को अत्यधिक महत्त्व का स्थान मिला है। इनके नाटकों में प्रधान पात्रों के चारित्रिक विकास का प्रमुख आधार श्रष्ट श्रेणी का आन्तरिक मधय है।

२१ 'प्रमाण युग' के अंत में लक्ष्मीनारायण मिश्र ने अपने सामाजिक नाटकों में बाह्य तथा आन्तरिक मधय का उचित स्थान दिया है और पात्रों को अधिक अधिक यथाय बनाने का प्रयत्न किया है।

२२ प्रसादोत्तर युग के पौराणिक नाटकों में बाह्य मधय की प्रधानता है। कुछ नाटककारों में बर्चस्व तथा श्रष्ट श्रेणी के मधय को स्थान मिला है। इस सन्दर्भ में 'रावण', नेता अवराजिन और 'नारद की वीणा' नाटक उल्लेखनीय हैं।

२३ अधिकांश पौराणिक नाटकों में आन्तरिक मधय उपेक्षित रहा है। केवल कण, भूपभुव और पहला राजा में श्रष्ट श्रेणी के आन्तरिक मधय में महत्वपूर्ण स्थान पाया है।

२४ अधिकतर पौराणिक नाटकों में धार्मिक सामाजिक साम्प्रदायिक तथा राजनीतिक कारणों से व्यक्ति का व्यक्ति से व्यक्ति का समाज (समुदाय) से और समूह का समूह से मधय है।

२५ प्रसादोत्तर ऐतिहासिक नाटकों में बाह्य मधय की अतिशयता है। इनके ऐतिहासिक नाटकों में राजनीतिक कारण से समुदाय का समुदाय से और व्यक्ति का व्यक्ति से मधय है। कुछ नाटकों में साम्प्रदायिक तथा सामाजिक कारण से व्यक्ति का व्यक्ति से तथा व्यक्ति का समाज से मधय है।

२६ अनेक ऐतिहासिक नाटकों में स्वाधीनता रक्षा का इच्छा के कारण श्रष्ट श्रेणी का मधय है।

२७ कुछ ऐतिहासिक नाटकों में धर्म मुद्दारे तथा समाज-मुद्दारे की इच्छा के कारण उच्च श्रेणी का मधय है। इन नाटकों में परम्परा विरुद्ध विचारधाराओं का बर्चस्व मधय है।

२८ कुछ ऐतिहासिक नाटकों में श्रष्टतम श्रेणी का आन्तरिक मधय है। प्रस्तुत मधय का सम्भावनाओं के बीच चलता है। इस मधय के द्वारा पात्रों की चरित्रगत श्रेष्ठता का अपने आप उन्धाटन होता है।

२९ प्रसादोत्तर राजनीतिक नाटकों में राजनीतिक कारण से ठिठके हुए बाह्य मधय की ही अधिकता है। प्रस्तुत मधय स्वातंत्र्य प्राप्ति और स्वातंत्र्य रक्षा की तीव्र इच्छाओं के कारण चलता है इसलिए यह उच्च श्रेणी का मधय है।

३० राजनीतिक नाटकों में प्रातिनिधिक मधय का महत्त्व का स्थान मिला है। इन नाटकों में एक-दूसरे के विरुद्ध मधय करने वाले पात्र अपने अपने दंग के प्रतिनिधि हैं। अतः इन नाटकों में व्यक्ति-व्यक्ति के मधय का अपना राष्ट्र राष्ट्र का

सघप अधिक महत्त्व का है ।

३१ जिन राजनीतिक नाटकों में आन्तरिक सघप है उनकी सख्या अत्यल्प है । लोकू (घाटिया गूँजती हैं) का दो सद्भावनाभा का आन्तरिक सघप अत्युच्च श्रेणी का सघप है ।

३२ प्रसादोत्तर सामाजिक नाटकों में बाह्य सघप और आन्तरिक सघप की अत्यधिक महत्त्वपूर्ण स्थान मिला है । अधिकांश नाटकों में व्यक्ति, पारिवारिक सामाजिक, आर्थिक तथा अन्य अनेक कारणों से बाह्य सघप है ।

३३ सामाजिक नाटकों में परस्पर विरुद्ध विचारधाराओं, धारणाओं, दृष्टिकोणों और जीवन मूल्यों के कारण उच्च श्रेणी का व्यक्तिगत सघप है । क्रांतिकारी पात्र नवीन जीवन मूल्यों की प्रतिष्ठापना करने के हेतु सघप प्रवृत्त होकर परम्परा बद्ध जीवन मूल्यों पर कठार प्रहार कर रहे हैं । इस स दम में अधिकांश सामाजिक नाटकों में 'यक्ति का व्यक्ति से और व्यक्ति का समाज (समुदाय) से प्रखर सघप है । परम्परावादी तथा बुजुर्ग पात्रों ने रक्षणशील पक्ष का रूप ग्रहण किया है, तो क्रांतिकारी तथा नवमतवादी पात्रों ने आक्रमणशील पक्ष का रूप धारण किया है ।

३४ सामाजिक नाटकों में उच्च श्रेणी के आन्तरिक सघप को भी महत्त्व का स्थान मिला है । प्रस्तुत आन्तरिक सघप तब तक चलता है, जब तक पात्र निष्पन्न नहीं कर पाता । यह आन्तरिक सघप परस्पर विरुद्ध अथवा तुल्यबल भावनाओं के बीच चलता है । इन नाटकों में आन्तरिक सघप के द्वारा ही पात्र की चरित्रिक विशेषताओं का उदघाटन होता है ।

३५ प्रसादोत्तर हिन्दी नाटकों में बाह्य सघप की प्रधानता है । यह बाह्य सघप उत्तरोत्तर सूक्ष्म होना रहा है । पौराणिक तथा ऐतिहासिक नाटकों में स्थूल बाह्य सघप की अधिकता है । लेकिन कुछ पौराणिक ऐतिहासिक, राजनीतिक तथा बहुसंख्य सामाजिक नाटकों में सूक्ष्म तथा उच्च श्रेणी का सघप है । प्रस्तुत सघप दो विचारधाराओं दो जीवननिष्ठाओं, दो मान्यताओं और भावनाओं के बीच चलता है ।

३६ पौराणिक, ऐतिहासिक तथा राजनीतिक नाटकों में समुदाय समुदाय के सघप की अधिकता है । इन नाटकों में व्यक्ति-यक्ति और व्यक्ति समुदाय के सघप की 'यूनता' है । इसके विरुद्ध सामाजिक नाटकों में व्यक्ति-यक्ति और व्यक्ति समुदाय के सघप को उत्तरोत्तर अधिकाधिक महत्त्व का स्थान मिला है । इसका प्रमुख कारण यह है कि अनेक सामाजिक नाटककारों का ध्यान व्यक्ति तथा उसके जीवन पर केन्द्रित होता रहा है ।

३७ प्रसादोत्तर युग में जिन नाटककारों का ध्यान व्यक्ति तथा उसके जीवन पर केन्द्रित हुआ है, उनके नाटकों में आन्तरिक सघप ने मूल्यवान् स्थान पाया है ।

प्रस्तुत आन्तरिक सघन सूक्ष्म तथा उच्च श्रेणी का सघन है ।

३८ प्रसादोत्तर हिन्दी नाटक के अन्तर्गत पर सघन तत्व का अतिगम्य उपयुक्त प्रभाव पड़ा है । इस प्रभाव के फलस्वरूप कुछ नाटकों ने अत्यन्त ममस्पर्शी, प्रभावोत्पादक तथा रुचिकारक रूप ग्रहण किए हैं ।

३९ प्रसादोत्तर हिन्दी नाटक में व्यक्ति और नियति, व्यक्ति और प्रकृति इन दो सघनों का अभाव सा है ।

४० प्रसादोत्तर युग के जगदीशचन्द्र माधुर, मोहन रावेन डॉ० लक्ष्मी-नारायण लाल, रेवतीसरन गमा, जानक्य अग्निहोत्री, विनोद रस्तागी डॉ० गिरधरप्रसाद सिंह, ललित सहगल, अमतराय तथा अन्य कुछ नाटककारों के नाटकों ने सघन तत्व के कारण कितना नाट्यपूर्ण, कितना महत्त्वपूर्ण तथा हृदयग्राही रूप ग्रहण किया है, इस तथ्य का सहृदयतापूर्वक अवलोकन करने के उपरान्त कोई भी गवेषक कह सकता है कि प्रसादोत्तर हिन्दी नाटक में सघन तत्व कितना महत्त्वपूर्ण स्थान पा रहा है ।

परिशिष्ट १

पठित नाटकों की सूची

| नाटक हार | नाटक | संस्करण | तिथि |
|----------------------|----------------------|-----------|------------|
| अम्बिकाप्रसाद 'दि ग' | तीन पय | प्रथम | अगस्त १९६५ |
| " | निर्वाण पय | | जनवरी १९६६ |
| " | भोजन-दन वस | , | सन् १९५९ |
| " | रुकेद्वर | , | ५५ |
| अकिञ्चन शर्मा | गुरुदेव चाणक्य | अनुल्लेख | अनुल्लेख |
| अजय कुमार | पक्ष परमेश्वर | प्रथम | सन् १९६२ |
| अनंत बहादुर सिंह | सम्राट अंगीक | अनुल्लेख | , ६० |
| अमय कुमार चौधरी | दूबते तार | प्रथम | अनुल्लेख |
| अमृतराय | चिदिया की एक | " | सन् १९६९ |
| | शालर | | |
| अवधभूषण मिश्र | गुरुसोत्र | अनुल्लेख | अनुल्लेख |
| आनंद प्रकाश जैन | मास्टर जी | प्रथम | सन् १९६० |
| आनंदप्रसाद श्रीवारतक | आत्म त्याग | प्रथम | " ५१ |
| आरिष्पूडि | कोई न पराया | प्रथम | , ६१ |
| (ए० रमेश चौधरी) | | | |
| इंद्रसे सिंह भावुक | परिवार के शत्रु | द्वितीय | ६१ |
| सदयगोवर भट्ट | अ तहीन अंत | • चतुर्थ | , ४८ |
| " | | प्रथम | , ४१ |
| " | क्रांतिकारी | • द्वितीय | , ६० |
| " | | प्रथम | , ५३ |
| " | दाहर अथवा सिध | • द्वितीय | ६२ |
| " | पतन | प्रथम | " ५२ |
| " | पावती | • द्वितीय | " ६२ |
| " | | प्रथम | " ५८ |
| " | नया समाज | • द्वितीय | " ६३ |
| " | | प्रथम | " ५२ |
| " | मुक्तिदूत (मुक्तिपथ) | • द्वितीय | सन् १९६२ |
| " | | प्रथम | " ४४ |
| " | विक्रमादित्य | • छठा | " ६१ |
| " | | प्रथम | " ११ |

| नाटककार | नाटक | संस्करण | तिथि |
|------------------------|------------------------|-------------|----------|
| उत्प्रेक्षक भट्ट | विद्रोहिणी अम्बा | ० द्वितीय | , ६६ |
| | | प्रथम | , ३३ |
| | नव विजय | ० तृतीय | , ५५ |
| | | प्रथम | , ४९ |
| | सागर विजय | ० छठा | , ५६ |
| | | प्रथम | , ३७ |
| | जागारनाथ | प्रथम | , ५६ |
| | गृह्यन अगाध | प्रथम | , ५९ |
| | अज्ञा श्रीदा | प्रथम | , ५५ |
| | अर्घा गली | प्रथम | , ५६ |
| सप्रेक्षक अन्व | अलग अलग रास्ते | ० द्वितीय | अनुक्रम |
| | | प्रथम | मन् १९५६ |
| | उद्यान | ० द्वितीय | , ५५ |
| | | प्रथम | , ५० |
| | कद | द्वितीय | , ५५ |
| | छठा वटा | ० छठा | , ५१ |
| | | प्रथम | , ४० |
| | जय पराजय | ० श्वारहवाँ | , ६३ |
| | | प्रथम | , ३७ |
| | पत्तर | अनुक्रम | अनुक्रम |
| समाप्तकर भट्ट | बड़े खिलाडी | प्रथम | मन् १९६७ |
| | भवर | प्रथम | , ६१ |
| | स्वर्ग की शक्ति | पाँचवाँ | , ५६ |
| | | प्रथम | , ३९ |
| | वचन का माला | प्रथम | , ५१ |
| | वधवार | नया संस्करण | , ५० |
| | एम एम कांत सिन्हा कांत | प्रथम | , ५८ |
| | बौद्धिकताय निम्न | | , ५९ |
| | बौद्धिकताय निम्न | प्रथम | मन् १९६८ |
| | | | , ६७ |
| एम एम कांत सिन्हा कांत | गुजरात | | , ६६ |
| | तथागत | | , ६६ |
| | धाराधर भाव | | , ५८ |
| | नव विद्या | | , ६५ |
| | पञ्चम | | , ६७ |

| नाटककार | नाटक | संस्करण | तिथि |
|----------------------|--------------------|--------------------|---------|
| " | भगवान बुद्ध दब | संगोषित | " ६८ |
| " | मु जदेव | " | " ६८ |
| " | " | प्रथम | " ५४ |
| " | मुक्ति यन | " | " ६७ |
| " | मत्युञ्जय | द्वितीय | " ६७ |
| " | " | प्रथम | " ६६ |
| " | बागीश्वर | द्वितीय | " ७० |
| " | विग्रहराज विशालदब | प्रथम | " ५७ |
| वचनलता सम्बरबाल | भन ता | " | " ५९ |
| " | अमिया | ततीय | " ५० |
| " | " | प्रथम | " ४९ |
| " | आदिश्यसन गुप्त | द्वितीय | " ४८ |
| " | " | प्रथम | " ४२ |
| " | भीगी पल्लव | " | " ५७ |
| " | लम्बीबाई | " | " ६६ |
| वृणादश्रुति भटनागर | जनता का संवक | " | " ६३ |
| " | जहर | " | " ६६ |
| " | सगम | " | " ६३ |
| " | हम एक हैं | " | " ६४ |
| बमलाकांत पाठक | अस्पृश्य | " | " ४७ |
| बमलेद्वर | अधूरी आवाज | " | " ६२ |
| कर्तारसिंह दुग्गल | बुद्ध गान गच्छामि | " | " ५८ |
| कविरत्न पारांगर | बीरागना दुगावती | " | " ६५ |
| कालिदास कपूर | धम विजय | " | " ६४ |
| किंगोरीदास बाजपयी | झापर की क्रांति | ० द्वितीय | " ४८ |
| " | " | प्रथम | " ४० |
| कुँवरबाद प्रकाशसिंह | कविवर नरात्तमदास | द्वितीय | सन १९६६ |
| " | " | प्रथम | " ४९ |
| " | सयम सम्राट | " | " ५७ |
| " | स्वतंत्रता संग्राम | " | " ५८ |
| कुमार हृदय | निगीष | " | " ३३ |
| " | भग्नावरोप | " | " ३६ |
| कृष्णकिंगोर थावास्नव | आदमी के टुकड़े | " | " ६२ |
| " | नीव की दरारें | अनुत्सव | अनुत्सव |
| | | (घायद १९६३ के बाव) | |

| नाटककार | नाटक | संस्करण | तिथि |
|---------------------------|----------------------|-----------------|---------------|
| कृष्णकिशोर आवाहनव | राम्त मोह और पगलपना | ० तृतीय प्रथम | सन १९६० ५० |
| कृष्णकुमार मुन्नावाध्याय | हा० बनाम गहलवान लटकी | | ४० |
| कृष्णचन्द्र तमा 'निकम्बु' | कपलमी | | ५८ |
| कृष्ण बहादुर चन्द्रा | मरुत | | ५८ |
| कृष्णानन्द प्रसाद मिह | रंग की आन पर | | , ५८ |
| कल्याणनाथ भन्नाग | आबाम | | ६१ |
| मणेशप्रसाद द्विवेदी | बलि काजिम | | ६१ |
| मणेशप्रसाद आवाहनव | मिदया का गहलवान | | ६२ |
| गिरिजाशंकर पाण्डेय | सत्य सुभाषा | | ५८ |
| गुरुदास | मेरा पसन्द | ० द्वितीय प्रथम | ६६ ५८ |
| | बन्धुमातरस | | अनन्त |
| गुलाब मण्डलवाल | मूल | प्रथम | सन १९६२ |
| गोकुलचन्द्र गान्धी | मारा | द्वितीय | ५९ |
| | हिरील | तृतीय प्रथम | ५० ४६ |
| गोपाल तमा | सीन्य प्रनियागिता | " | ५६ |
| गोपालचन्द्र तमा | मन्ना गिवाजी | अनुत्तर | अनुत्तर |
| गाविन्दनाम सट | अगीक | अनुत्तर | सन १९६१ |
| | बन | ० द्वितीय प्रथम | ६४ ६६ |
| गाविन्दनाम सट | वत्त २ (पूवाढ) | ० तृतीय प्रथम | सन १९६१ ५६ |
| , | बन्धु (उनगढ) | ० तृतीय प्रथम | ६६ |
| , | कुलीनता | छठा | ६६ |
| | स्याम या ब्रह्म | अनुत्तर | ४३ |
| | दत्त कुमुद | प्रथम | ३० |
| | रुख बर्यो | अनुत्तर | ६६ |
| , | पतिन मुमन | प्रथम | ३९ |
| " | प्रकाश | प्रथम | ३९ |
| , | प्रम या पाप | अनुत्तर | ६६ |
| " | मागन | ० द्वितीय प्रथम | , ६६ ५६ |

| नाटककार | नाटक | संस्करण | तिथि |
|--|---------------------------------------|----------------------------|-----------------------------|
| गोविन्ददास सेठ | भिक्षु से गहस्थ और गहस्थ से भिक्षु | अनुल्लेख | सन १९५७ |
| " | भूदान यज्ञ | द्वितीय प्रथम | " ६१ " ५४ |
| " | महत्त्व किसे ? | अनुल्लेख | " ४७ |
| " | महात्मा गांधी | " | " ५९ |
| " | महाप्रभु श्री बल्लभाचार्य | " | " ६६ |
| " | रहीम | प्रथम | " ५५ |
| " | विश्व प्रेम | द्वितीय | " ६६ |
| " | गणिमुक्त | तेरहवाँ प्रथम | " ६९ " ४२ |
| " | शेरशाह | अनुल्लेख | अनुल्लेख |
| " | सतोप कहीं ? | " | सन १९४५ |
| " | सिंहल द्वीप | " | " ६६ |
| " | सिद्धा त स्वातंत्र्य | " | " ५८ |
| " | सेवा पथ | " | " ४० |
| " | हप | छठा प्रथम | " ६१ " ५७ |
| " | हिंसा या अहिंसा | अनुल्लेख | " ४२ |
| गोविंद बल्लभ पंत | अगूर की बटी | ० पाँचवाँ प्रथम क्षायद | " ६२ " ३७ |
| " | अंत पुर का छिद्र | ० द्वितीय प्रथम | " ५४ " ४० |
| " | अधूरी मूर्ति | " | अनुल्लेख |
| " | मयाति | ० द्वितीय प्रथम | सन १९६५ ४१ |
| " | राजमुकुट | ० बाईसवाँ प्रथम | " ६७ " ३५ |
| " | सुजाता | तृतीय | " ६१ |
| " | सुहाग बिंदी (सिद्धूर बिंदी) | पाँचवाँ | " ६६ |
| गोरीगंजर मिश्र चंद्रगुप्त विद्यालंकार | गबरी अछूत अगाध | प्रथम अनुल्लेख प्रथम | " ५२ अनुल्लेख सन १९३५ |

| नाटककार | नाटक | संस्करण | तिथि |
|-----------------------|-----------------|--------------------|----------|
| चन्द्रगुप्त विद्याकार | याय की रात | • तृतीय प्रथम | , ६८ |
| | | | , ५८ |
| | रवा | • चतुर्थ प्रथम | , ६१ |
| | | | , ३८ |
| चन्द्रप्रकाश गर्मा | त्रता | प्रथम | , ६२ |
| चन्द्रगुप्त पाण्ड्य | मेवाट उद्धार | | ४६ |
| चनुभुज | अरावली का गार | • द्वितीय प्रथम | ६१ |
| | | | " ५७ |
| | कलिंग विजय | | ५६ |
| | कुँवरमिह | छठा | ६४ |
| , | झाँसी की राना | प्रथम | ७० |
| | | | ६० |
| | भगवान बुद्ध | | ७० |
| | भीष्म प्रतिज्ञा | | ७० |
| " | मीर कासिम | तृतीय | " ६२ |
| " | मघना | महापिन म० | अनुसूच्य |
| | | | मन १९५६ |
| | श्रावण | प्रथम | ६१ |
| | सिराजुद्दौला | तृतीय | , ६१ |
| भा० चतुरस्रन गाम्ना | अजातसिंह | अनुसूच्य | ६५ |
| | अमरमिह | | ६० |
| | गांधारी | | अनुसूच्य |
| | धर्मराज | • पाँचवाँ अनुसूच्य | मन १९६६ |
| " | पद्मध्वनि | | ५६ |
| , | मघना | | अनुसूच्य |
| | | | मन १९६५ |
| | राजसिंह | प्रथम | ३६ |
| | श्याम नाटक | • अनुसूच्य प्रथम | , ६५ |
| श्याम नाटक | श्रीराम | | ४० |
| | | | , ६३ |
| | महानाग का द्वार | | , ६० |
| | | | , ६७ |
| श्याम नाटक | तम्बीर उसकी | " | , ६४ |
| चनुभुज दत्ता | सिक्कर पोरस | | , ५८ |
| जगन्नाथ चतुर्वेदी | जगन्नाथ क पूर | " | , ६० |
| जगन्नाथचन्द्र माधुर | काणाक | प्रथम | ५९ |

| नाम | नाम | नाम | नाम | नाम |
|-----------------|---------|-----------|------|-----|
| बदरीनाथ दास | बदरीनाथ | प्रथम | १०६० | |
| | बदरीनाथ | | ५९ | |
| बदरीनाथ बलुचंदी | बलुचंदी | | ३४ | |
| बदरीनाथ बलुचंदी | बलुचंदी | ० बलुचंदी | ५९ | |
| | | प्रथम | ५२ | |
| | बदरीनाथ | | ६३ | |
| | बदरीनाथ | ० बलुचंदी | ६१ | |
| | | प्रथम | २० | |
| | बदरीनाथ | | ६० | |
| | बदरीनाथ | | ६३ | |
| | बदरीनाथ | | २८ | |
| बदरीनाथ बलुचंदी | बलुचंदी | ० बलुचंदी | ७० | |
| | | प्रथम | ३३ | |
| | बदरीनाथ | ० बलुचंदी | ६१ | |
| बदरीनाथ बलुचंदी | बलुचंदी | प्रथम | १७ | |
| | बदरीनाथ | ० बलुचंदी | ६३ | |
| | | प्रथम | ६४ | |
| | बदरीनाथ | | ६९ | |
| | बदरीनाथ | | ६८ | |
| बदरीनाथ बलुचंदी | बलुचंदी | | ६४ | |
| बदरीनाथ बलुचंदी | बलुचंदी | | ६४ | |
| बदरीनाथ बलुचंदी | बलुचंदी | ० द्वितीय | ३७ | |
| | | प्रथम | ३३ | |
| बदरीनाथ बलुचंदी | बलुचंदी | | ५८ | |
| बदरीनाथ बलुचंदी | बलुचंदी | ० द्वितीय | ६२ | |
| | | प्रथम | ५३ | |
| बदरीनाथ बलुचंदी | बलुचंदी | प्रथम | ६८ | |
| बदरीनाथ बलुचंदी | बलुचंदी | | ५० | |
| बदरीनाथ बलुचंदी | बलुचंदी | | ३४ | |
| | बदरीनाथ | | ४२ | |
| | बदरीनाथ | | ५२ | |
| | बदरीनाथ | | ५२ | |

| नाटककार | नाटक | संस्करण | निधि |
|-------------------------------------|--|--------------------|--------------|
| गणेशमिह गान्धारी | जनना तरो जय हा | प्रथम | मन १०६९ |
| श्वेत अटल | गातिदूत | | ५० |
| दवराज त्रिनेत्र | मानव प्रताप | • द्वितीय प्रथम | , ५८ , ५० |
| | यगस्वी भात्र | | ५५ |
| | रावण | | ८८ |
| दबीप्रसाद घवन विश्व | चन्द्रगन्धर्व भात्रा | | ६१ |
| | तुम मुझे खून दो | | ६६ |
| | मादरमता का मठ | | ६३ |
| द्वारकाप्रसाद मीथ | हैदरअली या ममूर का पतन | | २४ |
| नरेंद्र राव | अमर बलिदान | | ६० |
| नरेश महता | व्यक्ति यात्राएँ | | ६२ |
| | मुबह क घण्ट | | ७६ |
| सच्चिदानन्द हासनन्दा वास्पादन मुकुट | | तृतीय | ४० |
| परिनाथ गार्गी | छलावा | प्रथम | ६१ |
| परिपूर्णानन्द बघा | अवध का रंगाला नवाब (बाजिअ अली गान्धारी) | प्रथम | " ५९ |
| | नाना फदनवीस | | ८६ |
| पाण्डेय अचन गर्मा लख | चुम्बन | | ३७ |
| पाठीराम भट्ट | तात्या टाय | | ६० |
| | श्री चतुर्थ | | ४७ |
| पृथ्वीनाथ गमा | अपराधा | • तृतीय प्रथम | ५६ ३९ |
| | वर्मिला | • द्वितीय | ६० |
| | शुविद्या | अनुत्प्रेक्ष | , ५७ |
| | नया रूप | • प्रथम | " ६२ |
| | माय | • द्वितीय प्रथम | " ५५ ८८ |
| प्रकाश साया | आराम हराम है | , | ६१ |
| प्रताप मुखारया | हव्वा का बेटा | | ५७ |
| प्रताप नागयण टण्डन | स्वर्ग यात्रा | अनुत्प्रेक्ष | अनुत्प्रेक्ष |
| प्रतिभा अग्रवा | नगर बगु | प्रथम | मन १०६८ |
| प्रमदय्य सात्र | गद्दीनों का बस्ती | , | , ६८ |
| प्रेमचन्द | प्रेम का वेग | आठवाँ | , ६० |

| नाटककार | नाटक | संस्करण | तिथि |
|---------------------------|----------------------|-----------|----------|
| प्रमनाथ शर् | घर की बात | प्रथम | सन १९६१ |
| प्रेमन द्विवेदी 'दुखित | अस्थिदान | ' | " ५१ |
| प्रेमनारायण टण्डन | कृष्ण जन्म | ' | " ३१ |
| बनारसीदास कृष्णाचार | मिथ्या बुद्ध | ' | " ५५ |
| बलराम घोषान | पनाह | " | " ५७ |
| बाबा हिंदे | मगु | ' | " ५८ |
| बाबूराम सिंह 'लमगाडा' | गाँव का ओर | ' | " ६१ |
| " | प्रलय पल | द्वितीय | " ६१ |
| | | प्रथम | " ५६ |
| बजनाथराय | सिंहगड | प्रथम | " ४१ |
| बजरत्नदास | आदश राम | " | " ५५ |
| भगवतीचरण वर्मा | रुपया तुम्हें खा गया | द्वितीय | " ७० |
| भगवतीप्रसाद पाण्डरी | काल्पी | प्रथम | " ३५ |
| भगवतीप्रसाद बाजपेयी | छलना | अनुत्लेख | " ६४ |
| " | राय पिथौरा | द्वितीय | " ६२ |
| | | प्रथम | " ५९ |
| भारतसिंह यादवाचार्य | श्रीकृष्ण जन्म | प्रथम | " ३४ |
| भरवप्रसाद गुप्त | षडवरदायी | अनुत्लेख | अनुत्लेख |
| भोलानाथ झा | राजापुरु | प्रथम | सन १९६० |
| भवन मोहन गग | पर्वतेश्वर | " | " ५८ |
| मनू भण्डारी | बिना दीवारी के घर | " | " ६५ |
| महेश्वरी दयाल | १८५७ की दिल्ली | अनुत्लेख | " ५९ |
| मोहन राकेश | बापे अघूरे | प्रथम | " ६९ |
| | आपाद का एक दिन | द्वितीय | " ६१ |
| | लहरा के राजहंस | परिवर्धित | " ६८ |
| मोहनलाल महतो वियोगी | अफजल बघ | प्रथम | " ५१ |
| | कसाई | अनुत्लेख | अनुत्लेख |
| | डाढ़ी यात्रा | अनुत्लेख | अनुत्लेख |
| यमुनाप्रसाद त्रिपाठी | आजादी या मौत | प्रथम | सन १९३६ |
| | जफ बोर मलखान नाटक | | |
| यज्ञदत्त शर्मा | सिस्टर कमलेश | | " ६९ |
| रघुनन्दन प्रसाद शुक्ल | मीराबाई | अनुत्लेख | " ६९ |
| रघुनन्दन चौधरी | अछूत की लड़की | प्रथम | " ६९ |
| रघुवीरप्रसाद गुप्त विशारद | गिफ्टा सुधार नाटक | " | " |

४०६ । आधुनिक हिन्दी नाटकों में मधुपर्क तत्व

| नाटककार | नाटक | संस्करण | तिथि |
|------------------------------|----------------------|--------------------|-----------|
| रघुवीरगण मिश्र | घरती माता | द्वितीय | सन् १९६५ |
| , | बालवीरकृष्ण | प्रथम | " ५६ |
| | भारत माता | चतुर्थ | ६२ |
| | वीर बालक | द्वितीय | ६८ |
| रत्न बी० ए० | अछूत नहीं नहीं | प्रथम | " ४० |
| रत्न गजर प्रसाद | बुणीक | | ५१ |
| रमेश महता | अडर मन्त्रेन्री | प्रथम अभिनय दिनांक | २३-५-१९५८ |
| , | अपराधी कौन | प्रथम | सन १९५२ |
| | उलझन | | २ ८-१०५४ |
| | जमाना | | सन १९५३ |
| | ढाग | | १६-१२-५९ |
| , | दामाद | , | २०-२-१९५१ |
| | फसला | , | सन १९५१ |
| | बहे आदमी | , | १८-३-१९६६ |
| | बाटा और बटा | | सन १९६० |
| , | हमारा शीव | प्रथम अभिनय दिनांक | २०-७-१९७४ |
| राजय राधक | रामानुज | द्वितीय | सन् १९६५ |
| | विस्मय | प्रथम | " ७२ |
| , | स्वयं भूमि का यात्रा | प्रथम | ६६ |
| राजकुमार | काली आकृति | ० द्वितीय | ५१ |
| | | प्रथम | , ७९ |
| , | ज्वार आटा | प्रथम | , ६० |
| | देग के लिए | , | , ६४ |
| | सही रास्ता | अनुलेख | ६३ |
| , | पचमांगी | अनुलेख | अनुलेख |
| | हाजापीर का दर्रा | प्रथम | सन् १९६५ |
| राजेंद्रकुमार गर्मा | अपनी बसाइ | , | ६० |
| | रत का दीवार | द्वितीय | , ६३ |
| राजेंबर गुह | झाँसी की रानी | प्रथम | ५१ |
| , | गरबिष्ठ स्वप्न | , | , ७० |
| रात्रा राधिकारमण प्रसाद सिंह | अपना पराया | द्वितीय | , ६० |

| नाटककार | नाटक | संस्करण | तिथि |
|---------------------------------------|-------------------|-------------------|------------|
| राजा राघवकारमण प्रसाद घम की धुरी सिंह | | प्रथम | सन् १९५३ |
| राघेश्याम कवि रत्न | सती पावती | " | " ३९ |
| रामअवध शास्त्री | घरती की आस | " | " ६९ |
| रामकुमार भ्रमर | खून की आवाज | " | " ६६ |
| रामकुमार वर्मा | अशोक का शोक | , | ६७ |
| " | कला और कृपाण | तृतीय | , ६२ |
| " | जोहर की ज्योति | प्रथम | ६७ |
| " | नाना फटनबीस | अनुसूचित प्रथम | ६५ ६२ |
| " | महाराणा प्रताप | , | " ६७ |
| " | विजय पर्व | अष्टम | , ६५ |
| | सारंग स्वर | प्रथम | " ७० |
| रामकृष्ण शर्मा | युगांतर | , | , ४८ |
| रामगोपाल शर्मा दिनेश | लोक देवता जागा | " | , ६४ |
| रामवत्त भारद्वाज | सोरा का सत | , | , ५० |
| रामदीन पाण्डेय | ज्योत्सना | , | " ३९ |
| रामनरेश त्रिपाठी | कन्या का तपोवन | " | , ५४ |
| " | जयंत | " | " ३४ |
| " | प्रेम लोक | , | , ३४ |
| रामनारायण अग्रवाल | मूरदास | , | , ५९ |
| रामप्रसाद विद्यार्थी 'रावी' | प्रबुद्ध सिद्धांत | , | , ५६ |
| रामप्रिय मिश्र 'धुमा' | बीरेत और अरस्तू | , | " ६१ |
| रामबालक शास्त्री | षाणक्य | अनुसूचित | " ५८ |
| " | लोकमाय | प्रथम | , ५७ |
| " | 'न'रायण | , | " ५९ |
| रामभरोस लाल गुप्त | नया भगवान | | " ६५ |
| पंकज शर्मा | | | |
| रामवत्त बनीपुरी | अम्बपाली | अनुसूचित प्रथम | " ६२ ४७ |
| " | सपागत | , | , ४८ |
| | विजेता | द्वितीय प्रथम | , ५६ ५५ |
| रामावतार शर्मा | घरती की महक | | , ५९ |
| रामाधर दीपित | एक भेंट | | " ६० |

| आहवण्य | आहव | आहवण्य | विधि |
|-------------------|----------|------------|----------|
| १ अथर्ववेद विंशति | अथर्ववेद | ० विंशति | १०३ |
| | | प्रथम | ५८ |
| | अथर्ववेद | अथर्ववेद | अथर्ववेद |
| २ अथर्ववेद विंशति | अथर्ववेद | विंशति | १०३ |
| अथर्ववेद विंशति | अथर्ववेद | विंशति | ५९ |
| अथर्ववेद | अथर्ववेद | अथर्ववेद | अथर्ववेद |
| विंशति | विंशति | विंशति | १०३ |
| | | | ६१ |
| | | | ६ |
| | | | ३० |
| अथर्ववेद विंशति | अथर्ववेद | विंशति | ५८ |
| | | प्रथम | ५९ |
| अथर्ववेद विंशति | अथर्ववेद | ० विंशति | ६० |
| | | विंशति | ६१ |
| | | प्रथम | ६२ |
| | | प्रथम | ६३ |
| | | ० अथर्ववेद | ६४ |
| | | प्रथम | ६५ |
| | | ० अथर्ववेद | ६६ |
| | | प्रथम | ६७ |
| | | अथर्ववेद | ६८ |
| | | अथर्ववेद | ६९ |
| | | अथर्ववेद | ७० |
| | | ० अथर्ववेद | ७१ |
| | | प्रथम | ७२ |
| | | अथर्ववेद | ७३ |
| | | अथर्ववेद | ७४ |
| | | अथर्ववेद | ७५ |
| | | अथर्ववेद | ७६ |
| | | अथर्ववेद | ७७ |
| | | अथर्ववेद | ७८ |
| | | अथर्ववेद | ७९ |
| | | अथर्ववेद | ८० |
| | | अथर्ववेद | ८१ |
| | | अथर्ववेद | ८२ |
| | | अथर्ववेद | ८३ |
| | | अथर्ववेद | ८४ |
| | | अथर्ववेद | ८५ |
| | | अथर्ववेद | ८६ |
| | | अथर्ववेद | ८७ |
| | | अथर्ववेद | ८८ |
| | | अथर्ववेद | ८९ |
| | | अथर्ववेद | ९० |
| | | अथर्ववेद | ९१ |
| | | अथर्ववेद | ९२ |
| | | अथर्ववेद | ९३ |
| | | अथर्ववेद | ९४ |
| | | अथर्ववेद | ९५ |
| | | अथर्ववेद | ९६ |
| | | अथर्ववेद | ९७ |
| | | अथर्ववेद | ९८ |
| | | अथर्ववेद | ९९ |
| | | अथर्ववेद | १०० |

| नाटककार | नाटक | संस्करण | तिथि |
|-----------------------|-----------------------|---------------|---------------------|
| लक्ष्मीनारायण | नैशाली में वसंत | द्वितीय प्रथम | अनुल्लेख सन १९५५ |
| | मयासी | तृतीय प्रथम | ६१ |
| | सिंदूर की होली | दसवाँ प्रथम | ३४ |
| डॉ० लक्ष्मीनारायण लाल | अधा कुआँ | | ६३ |
| " | बलकी | | २९ |
| " | तीन आँखों वाली मछली | | ५५ |
| " | दपन | द्वितीय | ६९ |
| " | नाटक तोता मना | प्रथम | ६० |
| " | मादा बघटस | " | ६६ |
| " | मिस्टर अभिमन्यु | " | ५९ |
| " | रत्न कमल | तृतीय | ७१ |
| " | रातरानी | " | ६६ |
| " | सुंदर रत्न | द्वितीय | ६६ |
| " | सूखा सरोवर | प्रथम | ६३ |
| " | मूय मुख | " | ६० |
| ललित सहगल | वरदान | | ६८ |
| | हत्या एक आकार की | | ६७ |
| लालचंद जन | अमर सुभाष | | ६८ |
| विजयकुमार गुप्त | मुदा जी उठा | अनुल्लेख | अनुल्लेख |
| विजय शुक्ल | पतिता | प्रथम | सन १९३८ |
| विनोद रस्तोगी | आजादी के बाद | | " ५३ |
| " | नये हाथ | द्वितीय प्रथम | " ६७ |
| " | बर्फ का मीनार | | " ५८ |
| विमला रैना | तीन युग | | " ६६ |
| विराज | सम्राट विक्रमादित्य | द्वितीय | ५८ |
| विश्वम्भरनाथ उपाध्याय | कलियुगीन अभिमन्यु | प्रथम | " ६३ |
| " | कवि की नियति | " | " ६१ |
| " | नेताजी सुभाषचंद्र बोस | | " ६६ |
| विश्वम्भर सहाय 'बकुल' | बृहदेव | द्वितीय प्रथम | " ५१ |

४१० । प्राप्तिर्हि हि नी नाटका य सधय सत्त्व

| नाटककार | नाटक | संस्करण | तिथि |
|--|------------------------------------|--------------------------------|--------------|
| विष्णु प्रभाकर | दावटर | पंचिमी | सन् १९६६ |
| | १व प्रभात | ग्यारहवीं | , ६४ |
| | युगे युगे क्रांति | प्रथम | , ६९ |
| | समाधि | , | , ६२ |
| विष्णु दत्त कविरत्न | क्रांति का दवता | | , ६३ |
| | १ द्वापर आचार्य | | |
| | क्रांति का दवता—गिवाजी | | ६२ |
| | क्रांति का दवता— सरकार भगत सिंह | | ६२ |
| बी मुसजी गुज्जन | रातिपत्रा | | ५१ |
| | बाप | | ४५ |
| | भूमि | | ४३ |
| | सधय | | , ६० |
| , | हलचल | | ६४ |
| बीरेन्द्र नरयण | पंच बट | प्रथम अभिनय २-३-१९५७ दिनांक | |
| बीरेन्द्र कुमार गुप्त व दावनलाल वर्मा | मुमद्द। परिणय | प्रथम | सन् १९५२ |
| | बट | पंचम | , ६३ |
| | सिलीन की खोज | | , ६५ |
| | झांसी की रानी | ० पंचम प्रथम | , ६० ४८ |
| | दमा दमी | ० तृतीय प्रथम | ५६ |
| | बीरे बीरे | ० चतुर्थ प्रथम | , ६२ |
| | निस्तार | ० चतुर्थ | ६० |
| | नीलकण्ठ | ० चतुर्थ प्रथम | , ६७ , ५१ |
| | पूव की ओर | ० ग्यारहवीं | , ६६ |
| | फूला की बानी | ० पंचम प्रथम | , ६५ ४७ |
| | बांस की फाँस | ० पंचिमी प्रथम | , ६३ ४७ |
| | बोरबल | ० छठा प्रथम | , ६५ , ५० |

| नाटककार | नाटक | संस्करण | तिथि |
|----------------------|------------------|----------|-------------------|
| व-दावन लाल वर्मा | | | |
| , | मंगलमून | चतुर्थ | १९६५ |
| , | | प्रथम | ४७ |
| " | राखी की लाज | ०तेरहवाँ | ६८ |
| , | | प्रथम | ४६ |
| , | ललित विक्रम | ०सुतीय | , ५८ |
| , | हस मयूर | ०सातवा | , ६५ |
| " | | प्रथम | , ४८ |
| बकुण्ठनाथ दुगल | नारी | प्रथम | अनुस्लेख |
| , | समुद्रगुप्त | | सन १९४९ |
| , | हृष्यवधन | " | सन १९४९ |
| पथित हृदय | पुण्य फल | , | " १९३७ |
| शमूदमाल सक्सेना | अगारो की मौत | , | ' १९६१ |
| , | सगाई | , | " ४५ |
| " | साधना पथ | बोया | " ६० |
| | | | (स्वातन्त्र पुनः) |
| | | प्रथम | " ५३ |
| शमूनाथसिंह | धरती और आकाश | पाचवाँ | " ६८ |
| शारदादेवी मिश्र | विवाह मण्डप | प्रथम | ' ४१ |
| शिवदत्त शर्मा | निभाइ केशरी | , | " ३७ |
| | | | (तातिआ मिल) |
| डॉ शिवप्रसाद सिंह | घाटिया गू अती है | ०द्वितीय | " , ६५ |
| | | प्रथम | ६३ |
| नील | किसान | ०सशोधित | , ६२ |
| | | प्रथम | ५७ |
| | तीन दिन तीन घर | | " ६१ |
| | हुवा या रुख | | ६२ |
| " | बुंदेल बेसरी | ०द्वितीय | ३८ |
| श्यामकांत पाठक | | प्रथम | ३४ |
| श्याम बिहारी मिश्र | राज्यवधन | प्रथम | , ५३ |
| शुक्देव बिहारी मिश्र | | | |
| | ईशान धमन नाटक | | , ३७ |
| | शिवाजी | ०तृतीय | " , ४७ |
| | | प्रथम | " , ३७ |

| नाटककार | नाटक | संस्करण | तिथि |
|---------------------------|-------------------|-----------|---------------------|
| श्यामलाल मधुप | कानि का नाहर | प्रथम | १९६४ |
| , | तलवार का घनी | प्रथम | (नानकसाहब पेगवा) ६९ |
| , | विस्मिल की बहक | प्रथम | (तात्या टोपे) ६५ |
| | बिहार का घोर | , | ६४ |
| श्यामसुन्दरलालानिध | महागङ्गा मनहरि | , | ३५ |
| श्यामसुन्दर मुमन | चाणक्य महान | , | ६२ |
| श्रीराम गमा | तुलसीदास | ० द्वितीय | ५२ |
| | | प्रथम | |
| सतापनारायणनोटियाल | चाय पाटिया | | , ६३ |
| सरपदारसयल सरप | छाँपी की राजी | | ५५ |
| सरप प्रकाश मिलि | बल्लूरी गिगायें | | ६३ |
| सरपद्र | जीवन यन | अनुसूच | अनुसूच |
| | मुक्ति-यन | प्रथम | सन १०-७ |
| सद्गुरु गरण अवम्या | भक्तगी महारानी | अनुसूच | अनुसूच |
| समर सरकार | जनगण अधिनायक | प्रथम | सन १०६१ |
| सरनामसिंह गमा | अरण दसान का राह | , | , ६० |
| सबदानन्द | चतसिंह | | , ५७ |
| , | भूमिजा | , | , ६० |
| , ५ | सिराजुद्दीन | , | , ५८ |
| समधुराम गारवा | सतकरीर | अनुसूच | अनुसूच |
| सिद्धनाथ सिंह | रामराज्य | प्रथम | , ६७ |
| साताराम चतुर्वेदी | अनन्ता | , | , ६९ |
| , | अनामिका | | , ५२ |
| , | आनन्द विष्णुगुप्त | प्रथम | सन १९६५ |
| , | जय सोमनाथ | , | , ५६ |
| , | दण्डमुद्रा | , | , ६७ |
| , | पाटुनामियेक | , | , ६८ |
| , | पाप का छाया | , | , ६० |
| , | बेचारा कंगव | ० द्वितीय | , ५६ |
| | | प्रथम | , ३० |
| मीठारामचतुर्वेदी 'हृदय' } | | | |
| गिवप्रसाद मिश्र 'रुद्र' } | महाकवि वाल्मीकि | , | , ४४ |

| नाटककार | नाटक | संस्करण | तिथि |
|-------------------------|--------------------|----------------|-----------|
| मीनाराम धनुर्वेदी | युग बदल रहा है | प्रथम | " ६२ |
| " | विश्वास | द्वितीय | " ५२ |
| " | शबरी | प्रथम | " ५३ |
| " | सिद्धाय | अनुल्लेख | " ५६ |
| " | सेनापति पुष्पमित्र | प्रथम | " ५१ |
| मुन्धन | भाग्यचक्र | बारहवाँ | " ६२ |
| " | सिक्खंदर | सातवाँ | " ५७ |
| | | प्रथम | " ४७ |
| सुदर्शन बम्बर | मुस्ताखी माफ | अनुल्लेख | अनुल्लेख |
| " | सब चलता है | ० द्वितीय | सन १९६६ |
| | | प्रथम अभिनय दि | १ ११ १९५८ |
| सुरेन्द्रमोहन धुसा | स्वप्नपूष | प्रथम | सन १९३४ |
| सुवर्णसिंह वर्मा "जान द | वीर दुर्गादार | " | " ३४ |
| सूय नारायण अग्रवाल | माँ | " | " ६१ |
| सयद कासिम अली | ग्राम सुधार | " | " ३५ |
| | देगमक्त मतकी | अनुल्लेख | अनुल्लेख |
| | निर्माण | प्रथम | सन १९६० |
| हरिकृष्ण | डेढ़ अरब | प्रथम | " ५७ |
| हरिकृष्ण प्रेमी | अमर जान | " | " ६४ |
| " | अमर बलिदान | " | " ६८ |
| | अमृत पुत्री | " | " ७० |
| | जान का मान | ० द्वितीय | " ६३ |
| | | प्रथम | " ६२ |
| | आहुति | ० सत्रहवाँ | " ६४ |
| | | प्रथम | " ४० |
| | उद्धार | ० चतुर्थ | " ५६ |
| | | प्रथम | " ४९ |
| | कीर्ति स्तम्भ | ० अनुल्लेख | अनुल्लेख |
| | | प्रथम | सन १९४५ |
| | छाया | ० चतुर्थ | " ५८ |
| | नई राह | " | " ५० |
| | | प्रथम | " ६८ |
| | प्रकाश स्तम्भ | ० द्वितीय | " ६२ |
| | | प्रथम | " ५४ |

| नाटककार | नाटक | संस्करण | तिथि |
|-----------------|---------------------|-------------|----------|
| हरिवृष्ण प्रेमा | प्रतिभाष | ० तृतीय | " ५६ |
| | | प्रथम | " ३७ |
| | बधू मिलन | द्वितीय | " ६९ |
| | बधन | पाँचवाँ | " ५६ |
| | | प्रथम | " ४१ |
| | भग्न प्राचीर | " | " ५५ |
| | माई भाई | | " ६९ |
| | ममता | ० पाँचवाँ | अनुल्लस |
| | | प्रथम | " |
| | रक्तमान | ० अनुल्लेख | " |
| | रक्षा बधन | ० रत्तीसवाँ | सन १९६५ |
| | | प्रथम | " ३४ |
| | विदा | ० चौथा | " ६३ |
| | | प्रथम | " ५८ |
| " | विषपान | ० तृतीय | " ४९ |
| | | प्रथम | " ४५ |
| | गतिसाधना | | " ६८ |
| " | शतरज व गिराही | अनुल्लेख | ५५ |
| " | गपध | ० द्वितीय | " ५४ |
| | | प्रथम | " ५९ |
| " | निवासाधना | ० छठा | " ६१ |
| | | प्रथम | " ३७ |
| " | योगदान (तात्या टोप) | अनुल्लेख | अनुल्लेख |
| " | सरलक | " | सन १९५५ |
| " | सबत प्रवतन | प्रथम | " ५९ |
| " | साँभों की मष्टि | तृतीय | " ६६ |
| " | सीमाँ सरक्षण | प्रथम | " ६७ |
| " | स्वप्न भग | ० छठा | ५३ |
| | | प्रथम | ४९ |
| हरिचन्द्र सप्ता | अमर बल | प्रथम | " ५३ |
| हरिचन्द्र सेठ | पुरु और अलकजेंडर | " | " ६६ |

परिशिष्ट-२

सहायक ग्रन्थों की सूची

(अ) मौलिक हिंदी ग्रंथ

| लेखक | ग्रंथ | संस्करण | ई० सन |
|--------------------------------|--|---------|-------|
| १ डा० एस० पी० खत्री | नाटक की परस | द्वितीय | १९५१ |
| २ डा० कमलिनी मेहता | नाटक और यथायवाद | प्रथम | ६८ |
| ३ केसरीकुमार रघुवशालाल | भारते दु और उनके नाटक | | ४६ |
| ४ डा० गणेशदत्त गोड | आधुनिक हिन्दी नाटकों का मनो , वैज्ञानिक अध्ययन | | ६५ |
| ५ डा० गिरिजासिंह | हिन्दी नाटकों की शिल्प विधि | | ७० |
| ६ डा० गिरीश रस्तोगी | हिन्दी नाटक सिद्धांत और विवेचन | " | ६७ |
| ७ डॉ० गोपीनाथ तिवारी | भारते दु कालीन नाटक साहित्य | | ५९ |
| ८ डॉ० अब्दुलल दुबे | हिंदी नाटकों का रूप विधान , और वस्तु विकास | | ७० |
| ९ जगन्नाथप्रसाद शर्मा | प्रसाद के नाटकों का शास्त्रीय अध्ययन | छठा | ६४ |
| १० जयनाथ नलिन | हिंदी नाटककार | द्वितीय | ६१ |
| ११ डा० दशरथ ओझा | हिन्दी नाटक उद्भव और विकास | तृतीय | ६१ |
| १२ डा० देववि सनाढय शास्त्री | हिन्दी के पौराणिक नाटक | प्रथम | ६० |
| १३ डा० धनञ्जय | हिंदी के ऐतिहासिक नाटकों से इतिहास तत्त्व | | ७० |
| १४ नन्दलाल बाजपेयी | आधुनिक साहित्य | द्वितीय | ५६ |
| १५ डा० नगेद्र | आधुनिक हिन्दी नाटक | नवीन | ७० |
| १६ नेमिचंद्र जन | रंग दान | प्रथम | ६७ |
| १७ परमेश्वरीलाल गुप्त | प्रसाद के नाटक | " | ५६ |
| १८ डा० प्र० रा० मुपटकर | हिन्दी और मराठी के ऐतिहासिक नाटक तुलनात्मक विवेचन | " | ७० |
| १९ डा० बच्चनसिंह | हिंदी नाटक | द्वितीय | ६७ |
| २० बलदेवप्रसाद | नाट्य प्रबंध अथवा नाटक का लक्षण और उसका इतिहास | प्रथम | ०३ |
| २१ डा० भानुदेव गुक्ल | भारतेन्दुयुगीन नाटक | " | ६२ |

